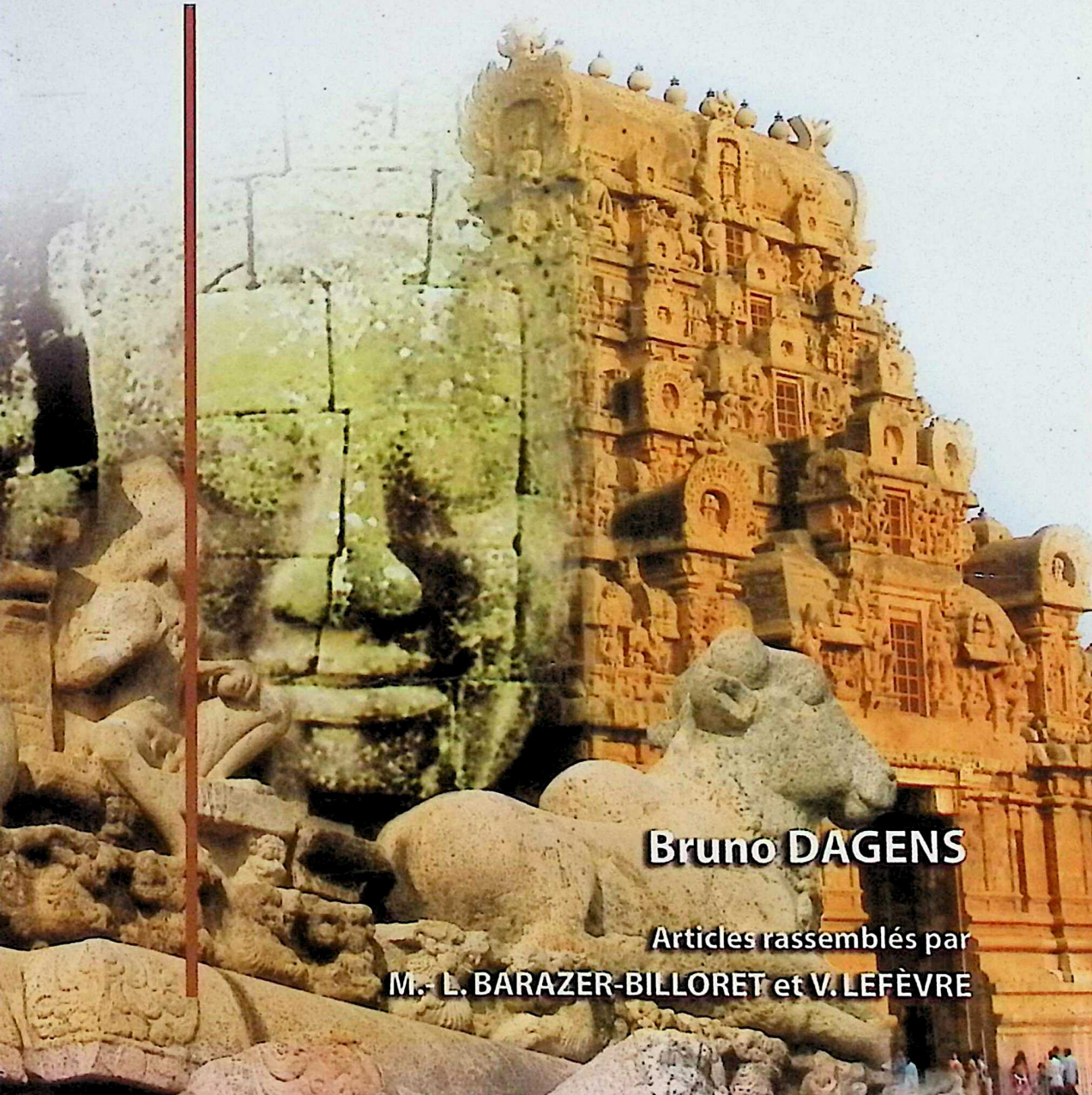
In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Institut Français de Pondichéry
IfP

Presses Sorbonne Nouvelle

Traités, temples et images du monde indien

études d'histoire et d'archéologie



Bruno DAGENS

Articles rassemblés par
M.-L. BARAZER-BILLORET et V. LEFÈVRE

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Traités, temples et images du monde indien
études d'histoire et d'archéologie

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

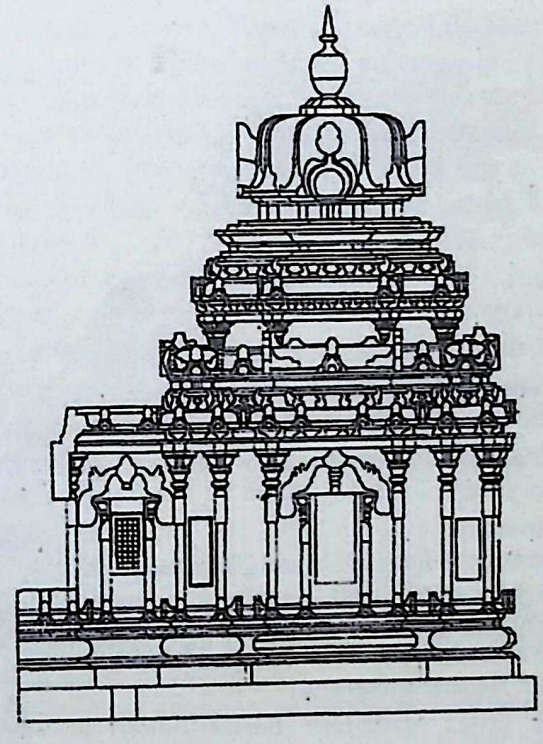
BRUNO DAGENS

Traités, temples et images du monde indien
études d'histoire et d'archéologie

rassemblées

par

M.- L. BARAZER-BILLORET et V. LEFÈVRE



In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

© Institut Français de Pondichéry, 2005 (ISSN 0972-2157)
© Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (ISBN 2-87854-308-4)

Pour l'article « L'Asie du Sud et du Sud-Est » : © Encyclopaedia Universalis France S.A., 1993

Illustrations de couverture :
Pavillon d'entrée du temple de Tanjore (Tamilnad, Inde) :
© Marie-Luce Barazer-Billoret
Visage du Bayon (Angkor, Cambodge) : © Vincent Lefèvre
Détail du Muvarkovil, Kodumbalur (Tamilnad, Inde) :
© Marie-Luce Barazer-Billoret

Mise en page du texte : Marie-Luce Barazer-Billoret et Vincent Lefèvre, et Christiane Saint-Marcoux, Presses Sorbonne Nouvelle

Mise en page de la couverture : N. Ravichandran

Ouvrage publié avec le concours du laboratoire LACMI (Langues, textes, histoire et civilisation du Monde Indien, Université Paris 3 / C.N.R.S.) dirigé par Nalini Balbir, et du Conseil scientifique de l'université Paris 3 - Sorbonne nouvelle

Impression : Imprimerie de Sri Aurobindo Ashram, Pondichéry

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Présentation

Ce que l'on appelle le « Monde indien » est un vaste domaine qui, dépassant largement les limites du sous-continent, s'étend de l'Afghanistan à l'ancien Champa, dans ce qui est aujourd'hui le Vietnam. Ce « Monde indien », Bruno Dagens a eu maintes fois l'occasion d'en parcourir l'étendue au cours de sa carrière. C'est par le biais des études classiques qu'il l'aborde en participant, sous la direction de Daniel Schlumberger, alors directeur de la Délégation archéologique française en Afghanistan, aux fouilles de Surkh-Kotal, dans cette Bactriane, aux confins de l'Iran, où les Kouchans ont réalisé la synthèse entre les héritages grecs et indiens. Ayant ainsi découvert la culture indienne, il apprend le sanskrit puis se lance, poussé par Jean Filliozat, dans l'édition critique et la traduction d'un traité sanskrit d'architecture, le *Mayamata*. À l'époque, cette littérature était encore mal connue et ce travail (paru en deux volumes en 1970 et 1976) marque donc une étape fondamentale.

Le travail sur le *Mayamata* – qui a bien entendu nécessité des séjours en Inde, notamment à Pondichéry – s'est fait en même temps que la découverte de l'autre extrémité du Monde indien, à savoir l'Asie du Sud-Est. En effet, en 1965 Bruno Dagens s'installe pour sept ans au Cambodge (il devient membre de l'Ecole française d'Extrême-Orient en 1969). À côté de ses travaux de classement et d'iconographie au sein de la Conservation d'Angkor, il mène de nombreuses prospections sur le terrain, dont l'important relevé, en compagnie de l'ethnologue Jean Boulbet, des sites du Phnom Kulen, cette montagne où est née la royauté angkorienne. C'est lors de ce séjour au Cambodge que prend réellement forme ce qui sera sa constante préoccupation : l'étude des vestiges monumentaux menée de front avec celle des sources écrites normatives. C'est là aussi qu'il doit analyser comment la culture indienne a été adoptée puis adaptée par des peuples non indiens. Ainsi s'est construite la réflexion qui lui a permis par la suite de définir avec tant de clarté la notion d'indianité.

La dégradation de la situation politique au Cambodge entraîne un retour en Europe qui correspond à une première phase d'enseignement, à l'université de Louvain. En 1978, Bruno Dagens repart pour l'Asie, en Inde cette fois, où il prend la charge du département d'indologie (alors Institut Français d'Indologie) à l'Institut français de Pondichéry, poste

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

qu'il occupera pendant huit ans. À côté de ses propres recherches sur la littérature āgamique, il mène à bien la publication de nombreux travaux dans la collection de l'Institut. Le projet de construction d'un barrage sur la Krishna risquant d'engloutir un grand nombre de temples – d'ancienneté et d'intérêt variés – entre Śrīśailam et Alampur, il décide d'en faire un inventaire de sauvegarde. Mais l'étude de cet important corpus s'étalant sur près de treize siècles et ce dans une région relativement homogène, à l'écart des grandes centres politiques, est aussi l'occasion de s'interroger sur la continuité des traditions.

En 1986, Bruno Dagens est élu à la chaire d'histoire et d'archéologie de l'Asie du Sud et du Sud-Est à l'université Paris III et devient simultanément membre du laboratoire « Langues, Littératures et civilisation du Monde Indien » (LACMI). Son enseignement, mené en parallèle de diverses missions en Asie (projet de préservation du site de Vat Phu au Laos sous l'égide de l'U.N.E.S.C.O., fouilles en Thaïlande, inventaire du fonds de la Conservation d'Angkor et lutte contre le trafic des œuvres d'art khmères), combine textes normatifs sanskrits et étude des monuments, se plaçant dans la logique de ses travaux antérieurs. Jusqu'en 2003, nombreux sont ceux-ci qui ont eu la chance de suivre ses cours et de s'initier à la recherche sous sa conduite, appréciant sa curiosité, son ouverture d'esprit, sa rigueur, sa sévérité parfois, en même temps que sa capacité d'attention. Une grande partie de la jeune génération d'indianistes lui doit donc beaucoup.

Alors que Bruno Dagens a décidé, pour utiliser une expression consacrée, de « faire valoir ses droits à la retraite » – sans pour autant laisser de côté ses recherches ni ses publication –, il nous a paru que la meilleure façon de lui rendre hommage était de rassembler un certain nombre de ses articles et travaux dont certains peuvent désormais être un peu difficiles à trouver. Ce faisant, nous pouvions retracer une recherche que, depuis la fin des années cinquante, il a consacrée à l'architecture du temple indien, à son iconographie et aux traités normatifs qui s'y rattachent. À travers tous ces domaines il a abordé de multiples aspects de l'histoire du « Monde indien », celle de son art, celle de sa vie religieuse, etc.

L'ouvrage est divisé en trois parties. La première présente deux synthèses : l'une porte sur l'histoire de l'art indien et de sa diffusion tandis que l'autre commente un ensemble de travaux mêlant l'expérience de terrain à l'étude de textes normatifs. La seconde partie regroupe différentes analyses des traités indiens. La troisième s'attache à des sites et à des monuments d'Asie du Sud-Est.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Inde et Asie du Sud-Est

L'étude parue initialement dans *Le Grand Atlas de l'Art*, ouvrage grand public publié par l'Encyclopædia Universalis, reprend la matière de l'enseignement dispensé à l'université Paris III et témoigne d'une capacité de synthèse rare, où la clarté ne le cède en rien à la rigueur du propos (n° 1). On y trouve une présentation de l'art indien qui montre comment il s'est défini avant de s'exporter en se renouvelant, en particulier vers l'est de l'Asie. En chemin Bruno Dagens précise et replace dans leur contexte historique et géographique certaines notions comme celles « d'indianité » et « d'anatomie fantastique » ; il explique comment les voisins asiatiques de l'Inde ont su intégrer chacun à leur génie propre les formes et concepts qu'elle leur fournissait.

Deuxième volet de cette première partie, *Les Monuments indiens, théorie et réalité* (une présentation de travaux pour une thèse de Doctorat ès Lettres soutenue en 1985) est un ensemble de réflexions sur l'itinéraire qui a conduit Bruno Dagens de l'Afghanistan aux traités d'architecture sanskrits et aux monuments du Cambodge et de l'Inde (n° 2). La reprise de ce mémoire dans ce volume est ainsi l'occasion d'évoquer certains des principaux ouvrages qu'il a publiés. Du côté des traités, le point de départ est naturellement fourni par le *Mayamata*. Elle a été suivie et précisée par des travaux plus ponctuels comme celui consacré à deux traités liturgiques du śivaïsme āgamique, l'*Ajitāgama* et le *Rauravāgama*. La veine est d'ailleurs inépuisable et les premiers résultats dont fait état l'étude de 1985 ont été affinés à travers les traductions anglaises successives du *Mayamata*, la traduction du *Rauravāgama*, quelques articles (voir la seconde partie du présent ouvrage) pour ne rien dire de l'édition collective du *Dīptāgama* dont le premier volume est sorti récemment. L'étude des monuments constitue, comme nous l'avons déjà souligné, le complément indispensable à l'étude des textes théoriques. À cet égard, il est assez significatif que ce soit à Angkor qu'ait été rédigée la plus grande partie de la traduction du *Mayamata* : des recherches simultanées sur les temples Khmers ont permis d'une part, d'élucider certains passages du traité et de l'autre, de mieux comprendre comment le Cambodge a interprété ce genre de littérature et en a donné une traduction dans ces monuments théoriquement « indiens ». Quant à l'étude des monuments proprement dite, elle correspond essentiellement aux trois grands séjours asiatiques : une présentation des découvertes en Afghanistan, des articles sur l'iconographie des temples khmers et enfin l'inventaire des temples d'Andhra Pradesh.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le temple et les traités

Les articles que nous avons regroupés sous cette rubrique, fournissent l'essentiel du vocabulaire technique sanskrit réuni dans l'index ; ils ont en effet en commun d'utiliser l'analyse sémantique pour approcher différents aspects de la littérature théorique. Une première étude (n° 3) s'intéresse à la *Bṛhatsaṃhitā* où l'on trouve sans doute le plus ancien exposé indien, actuellement connu, de la théorie de l'architecture. Viennent ensuite deux travaux (n° 4 et 5) sur le système des mesures, le second s'attachant plus particulièrement à la question de l'iconométrie et ce dans le contexte bien particulier de la littérature āgamique śivaïte.

Deux articles (n° 6 et 7) mettent l'étude du vocabulaire au service de celle des spéculations sur le temple. De très nombreuses métaphores montrent que ce dernier doit être considéré comme le corps du dieu. Ceci se confirme de deux façons : pour les traités le temple est un corps dont l'objet de culte principal (*liṅga* ou image) est l'âme ; quant aux architectes sculpteurs, ils n'ont pas hésité à traduire cette nature du temple en lui donnant l'aspect du dieu, témoins la superstructure en forme de *liṅga* de Gangaikondacolapuram, les *stūpa* à visages du Népal ou également les tours à visages du Cambodge.

Enfin, « le miroir transparaît de toute part et de multiples façons lorsqu'il est question du temple indien », ce dernier peut être vu dans un miroir, ou considéré comme un miroir dans les deux cas bien réellement ou par le biais d'une métaphore (n° 8). On pourrait ne voir là qu'une invitation au rêve si des exemples bien précis ne montraient que ce miroir a souvent été utilisé comme un banal instrument politique !

Sites et monuments d'Asie du Sud-Est

Le cas des pavillons d'entrée (n° 9) permet de passer de nouveau du vocabulaire aux monuments en montrant comment l'interprétation trop littérale d'un terme a conduit les Khmers à inventer un nouveau type d'édifice combinant les fonctions attribuées en Inde au temple et au pavillon d'entrée qui y conduit.

Les cinq articles suivants (n° 10 à 12) s'attachent d'une façon ou d'une autre à montrer comment dans le Cambodge ancien le pouvoir politique a utilisé l'architecture et l'iconographie. Si le maître incontestable en la matière est bien Jayavarman VII, le constructeur, entre autres, du Bayon et d'Angkor Thom, il n'est pas le seul ; qui plus est, sa présence a été en quelque sorte effacée par la transformation iconographique des édifices qu'il avait construit pour affirmer sa puissance. Dans le même ordre d'idées, au XIX^{e} siècle c'est pour bonne

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

part à des nécessités politiques que la « découverte » de ces mêmes monuments vaudra à Henri Mouhot sa gloire posthume (n° 13).

Le dernier article de ce recueil (n° 14) est un retour aux fouilles de terrain dans une région que l'on présente volontiers comme « colonisée » par les Khmers à l'époque angkorienne. Ici encore on constate que l'impact étranger reste très superficiel : l'étude de la céramique trouvée lors de la fouille de Muang Champasi a montré, en effet, que les deux temples khmers établis sur le site n'ont certainement pas pesé lourd dans la vie quotidienne des autochtones, en dépit de leur visibilité.

Les travaux réunis ici ont été pour la plupart reproduits par reconnaissance de caractères et ensuite remis en page de façon uniforme. Pour le reste, ils sont publiés ici dans leur langue d'origine, français ou anglais, et leur actualisation s'est limitée à la mise en page et à la rectification de fautes typographiques. Chacun présente donc l'état de la recherche de l'auteur au moment de sa parution initiale. La bibliographie de Bruno Dagens qui se trouve à la fin de cette introduction permettra au lecteur de remettre ces travaux dans leur ordre chronologique et de comprendre ainsi la raison de certaines discordances.

Marie-Luce Barazer-Billoret et Vincent Lefèvre

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Bibliographie de Bruno Dagens

Les textes dont le titre est précédé d'un astérisque sont reproduits dans le présent volume.

Ouvrages

1970-76 *Mayamata – traité sanskrit d'architecture*, édition critique, traduction et notes, 2 vol., Pondichéry (Pub. I.F.I. n° 40-I et II).

1977 *Les enseignements architecturaux de l'Ajitāgama et du Rauravāgama* (Etudes sur les āgama śivaïtes I), Pondichéry (Pub. I.F.I. n° 57).

1979 *Le florilège de la doctrine śivaïte – Śaivāgama-paribhāṣāmañjarī de Vedajñāna*, édition critique, traduction et notes, Pondichéry (Pub. I.F.I. n° 60).

1984 *Architecture in the Ajitāgama and the Rauravāgama – a study of two South Indian texts*, New Delhi (Sitaram Bhartia Institute of Scientific Research) [traduction révisée des Enseignements architecturaux...].

1984b *Entre Alampur et Śrisailam – recherches archéologiques en Andhra-Pradesh*, 2 vol., Pondichéry (Pub. I.F.I. n° 67-I/II).

*1985 *Les monuments indiens, théorie et réalité – du texte au monument bâti et illustré* (Présentation de travaux pour une thèse de Doctorat ès Lettres), [Paris-Pondichéry].

1985b *Mayamata – an Indian treatise on housing, architecture and iconography*, New Delhi (Sitaram Institute of Scientific Research) [traduction anglaise du Mayamata].

1989 *Angkor – la forêt de pierre*, Paris (Collection Découvertes-Gallimard) [+ traductions anglaise, chinoise, coréenne, italienne, japonaise et russe].

1993 *Cent objets disparus/One hundred missing objects : Pillage à Angkor/Looting in Angkor*, Paris (ICOM-E.F.E.O.), [nlle édition revue en 1997].

1994 *The Mayamata – an Indian Treatise of Housing, Architecture and Iconography*, Sanskrit text edited and translated, 2 vol., New-Delhi (Indira Gandhi National Centre for the Arts and Motilal Banarsidass Publishers) [+ plusieurs rééditions].

2000 (en collaboration avec M.- L. Barazer-Billoret), *Le Rauravāgama. Un traité śivaïte de rituel et de doctrine*, traduction et notes, 2 vol., Pondichéry (Pub. du Département d'Indologie n° 89.1 et 2).

2003 *Les Khmers*, 335 pages, Paris (Les Belles Lettres).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

2004 (en collaboration avec M.- L. Barazer-Billoret), *Shiva – Libérateur des âmes et Maître des dieux*, Paris (Collection Découvertes-Gallimard).

2004 (en collaboration avec M.- L. Barazer-Billoret et Vincent Lefèvre), *Dīptāgama*, édition critique, vol. I (chap.1-22), Pondichéry (Pub. du Département d'Indologie).

ARTICLES, CONTRIBUTIONS, ETC.

1964 Fragments de sculpture inédits et Monastères rupestres de la vallée de Foladi, dans B. Dagens, M. Le Berre et D. Schlumberger *Monuments préislamiques d'Afghanistan* Paris, (Mémoires de la D.A.F.A. t. XIX), p. 9-60.

1968 Etude iconographique de quelques fondations de l'époque de Sūryavarman I[er], dans *Arts asiatiques*, t. 17, p. 173-208.

1969 Un traité d'architecture de l'Inde du Sud, le Mayamata, dans *Annuaire de l'E.P.H.E. – IV[ème] section*, p. 553-555.

1969b Etude sur l'iconographie du Bayon, *Arts Asiatiques*, t. 19, p. 123-167.

*1970 Les linteaux décoratifs du Prasat Cha Chouk, dans *B.E.F.E.O.*, t. 67, p. 91-97.

1971 Catalogue de la sculpture de Tâ Kèv, dans J. Dumarçay *Tâ Kèv, étude architecturale du temple*, Paris, (Mém. arch. E.F.E.O. VI), p. 51-68.

1973 (en collaboration avec J. Boulbet) Les sites archéologiques de la région du Bhnam Gulen (Phnom Kulen), dans *Arts Asiatiques*, t. 27 (numéro spécial), 130 p.

1986 *Préservation des monuments de Vat Phu*, Paris (U.N.E.S.C.O.).

*1987 Les aspects techniques de l'iconographie selon les āgama śivaïtes, dans *Indologica Taurinensia*, t. 13 [= *Proceedings of the Sixth World Sanskrit Conference (Philadelphia, Oct.13th-20th, 1984)*], p. 29-41.

1988 *Preservation of Wat Phu*, Paris (U.N.D.P./U.N.E.S.C.O.).

1988b Les tours du Bayon et le nombre 108, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 6, p. 177-199.

1989 Mesures et proportions dans les traités architecturaux indiens, dans *Les mesures de l'espace – Unités de mesure* (Ecole d'Architecture de Versailles), p. 85-98.

1989b Iconography in Śaivāgamas: Description or Prescription?, dans *Shastric Traditions in Indian Arts* Stuttgart (Franz Steiner Verlag), p. 151-153.

*1991 Centralisme et architecture : les hôpitaux de Jayavarman VII dans la Thaïlande du Nord-Est, dans *Récentes recherches en*

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

archéologie en Thaïlande (Actes du 2ème symphosium Franco-Thaï sur l'histoire de la Thaïlande du Nord-Est, Bangkok 9-11 décembre 1991), Bangkok, p. 24-35.

1992 La découverte d'Angkor, dans *l'Histoire*, fasc.153, p. 84-92 [version mise à jour dans « Indochine Vietnam – Colonisation, guerre et communisme, *Les collections de L'Histoire*, n° 23, avril juin 2004].

*1992b Māna in the Arts: Architecture and Image-making, dans *Kalātattvakośa – a Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*, vol. II : *Concepts of Space and Time*, New Delhi (Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi), p. 367-283.

1992c dans l'*Encyclopaedia Universalis* : articles "Bouddhisme : Représentations du Bouddha" et "Bouddhisme : Représentations des Bodhisattva" ; révision des articles "Aihole", "Ajanta", "Amaravati", "Angkor", "Asie du Sud-Est : Art et Archéologie", "Avalokiteśvara", "Badami", "Begram", "Bharhut", Bhubaneçvar", "Bodhgaya".

*1993 "L'Asie du Sud et du Sud-Est", dans *Le grand atlas de l'Art*, Paris (Encyclopaedia Universalis), t. II p. 292-293, 296-307, 310-315).

*1994 Le temple indien en Asie du Sud-Est – Archéologie d'une forme, dans *Recherches nouvelles sur le Cambodge*, Paris (Pub. E.F.E.O.), p. 259-272.

*1994b Le rôle et la place de Henri Mouhot dans la politique française en Indochine, dans *Montbéliard sans frontière. – Colloque international de Montbéliard 8 et 9 octobre 1993*, Montbéliard (Société d'émulation de Montbéliard), p. 217-231.

*1994c Recherches archéologiques franco-thaï dans la Thaïlande du Nord-Est : les fouilles de Muang Champasi, dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, p. 43-66.

1995 Autour de l'iconographie de Phimai, dans *Actes du Premier Symposium franco-thaïlandais: La Thaïlande des origines de son histoire au XV^{ème} siècle. Bangkok juillet 1988*, Bangkok, p. 17-37.

1996 The Sanskrit treatises of Architecture and Iconography, dans *The Dictionary of Art*, Londres (Macmillan Publishers), vol.15, p. 208-210.

*1996b Le temple corps du dieu, dans *Langue, style et structure dans le monde indien – Centenaire de Louis Renou , actes du Colloque international (Paris, 25-27 janvier 1996)*, éd. par

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

N. Balbir et G.-J. Pinault avec la collaboration de J. Fezas, Paris (Champion), p. 355-383.

1997 Le site de Muang Champasi (Na Dun) – les grandes lignes de son organisation et de son histoire dans *Les apports de l'archéologie à la connaissance des anciens états en Thaïlande (Actes du 3ème symposium franco-thaï, Université Silpakorn 11-13 décembre 1995)*, Bangkok, p. 39-50.

1998 (en collaboration avec J. Dumarçay) « In memoriam Denys Lombard (1938-1998) », dans *Arts Asiatiques*, t. 53, p. 96-97.

2000 Architecture, espace et temps dans le Cambodge ancien, avant-propos à Hedwige Multzer O'Naghten, *Architecture et espace sacré dans les temples du Cambodge*, Paris (Geuthner), p. 11-14.

*2000b Le temple et le miroir à travers le monde indien, dans *La norme et son application dans le monde indien*, édité par M.-L. Barazer-Billoret et J. Fezas, Paris (PEFEO), p. 175-191.

*2001 Genres, sexes et âges de la vie dans les traités d'architecture et textes apparentés, dans *Les âges de la vie dans le monde indien*, éd. par C. Chojnacki, Lyon (Collection du Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Occident Romain, N.S. n°24), p. 65-92.

2001b La statuaire khmère au Musée National de Phnom Penh, Le Cambodge des origines au 15ème siècle, dans *Catalogue du Musée National de Phnom Penh*, Paris (E.F.E.O./A.F.A.O.), p. 13-17 et 25-38.

2001c Architettura, arti e tecnica (La scienza indiana, cap. XVIII), dans *Storia della scienza* (ed. Sandro Petruccioli), Roma (Istituto della Enciclopedia Italiana), vol. II, p. 896-907.

*2001d Les tours à visages du Bayon et leur signification », dans *Final Report of the Fifth Bayon Symposium (Siemreap, 11-13 December 2000, Japan Archaeological Association)*, p. 83-120.

*2001e Temple Architecture in India at the beginning of the 6th century according to Varāhamihira's Bṛhatsaṃhitā, dans *Proceedings of the XIth World Sanskrit Conference (Torino 2000)*, Torino (Cesmeo) (CD-Rom).

2002 History of the Angkor Site, dans *Museum International*, Paris (Unesco), t. 213-214, p. 12-22.

2002 Note d'Information : les Collections du musée National de Phnom Penh (1970-2002), dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 2002, p. 699-706.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

sous presse :

2004 Les Animaux dans l'architecture du temple indien – images et métaphores, *Actes du Colloque « Penser, dire et représenter l'animal dans le monde indien », Paris 25-28 mars 2002.*

MULTIMEDIA

1997 (en collaboration avec Fabrice Cérézalès, Jacques Dumarçay et Fabienne Luco), *Angkor – 10 siècles de fascination – Voyage au coeur de la civilisation khmère,* CD-Rom, Paris (Comme un voyage).

COMPTES RENDUS

1974 G.G. Leonardi, *Tre studi sulla struttura e natura del Bhattikavyam*, dans *Le Museon*, t. 88, p. 244.

1975 St. O'Connor, *Hindu gods of peninsular Siam*, dans *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, t. 7, p. 249-251.

1986 *Institut Français d'Indologie. Catalogue Descriptif des Manuscrits / Descriptive Catalogue of Manuscripts*, vol. I (Pondichéry, 1986), dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 4, p. 1-3.

1987 J.C. Harle, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, (The Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth..., 1986), dans *Arts Asiatiques*, vol. 42, p. 116-117.

1987b Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture*, Volume I: circa 500 B.C.-A.D. 700, (A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection) [1986], dans *Arts Asiatiques*, vol. 42, p. 117-119.

1987c Hans Bakker, *Ayodhyā*, Egbert Forsten, Groningen, 1986 (Groningen Oriental Studies, vol.I), dans *B.E.F.E.O.*, vol. 76, p. 422-424.

1988 G. Colas, *Le Temple selon Marīci*, Pondichéry, 1986 (P.I.F.I. n°71), dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 5.

1988b Chronique: Trois études récentes sur le temple indien [CR de B. Legrand, *Kilayur-Melappaluvur...* (Paris, 1987), F. L'Hernault et al., *Darasuram* (Paris, 1987) et M.W. Meister & M.A. Dhaky, *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture*, Vol. I part 1, part 2 (New Delhi, 1983-1986), dans *Arts Asiatiques*, t. 43, p. 159-165.

1989 C.D. Collins, *The Iconography and Ritual of Śiva at Elephanta*, New York 1988, dans *Arts Asiatiques*, t. 44, p. 139-140.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

1989b J. Dumarçay, *Documents graphiques de la Conservation d'Angkor 1963-1973* – P. Courbin, *La Fouille du Sras-Srang*, Paris, 1988, dans *Arts Asiatiques*, t. 44, p. 140-141.

1989-90 A.L. Dallapiccola (éd.), *Shastric Traditions in Indian Arts*, Stuttgart, 1989, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 7-8, p. 348-349.

1989-90 André Padoux (éd.), *L'image divine – Culte et méditation dans l'hindouisme*, Paris, 1990, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 7-8, p. 357-362.

1990 Gerd Kreisel, *Die Śiva-Bildwerke der Mathura-Kunst: ein Beitrag zur frühhinduistichen Ikonographie*, Stuttgart, 1986, dans *Arts Asiatiques*, t. 45, p. 153.

1990b T.S. Maxwell, *Viśvarūpa*, Oxford University Press, Delhi..., 1988, dans *Arts Asiatiques*, t. 45, p. 153-154.

1990c Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture*, Volume 2: 700-1800, (A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection), Berkeley... [1988], dans *Arts Asiatiques*, t. 45, p. 154-155.

1991 *Indian Art and Archaeology*, ed. by Ellen M.Raven and Karel R. van Kooij (Panels of the VIIth World Sanskrit Conference, Vol. X) Leiden, 1992, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 9, p. 253-255.

1994 D. Lombard (éd.), *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris 1993, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 9.

1994b O.M. Starza, *The Temple of Jagannath at Puri. Its Architecture, Art and Cult*, Leiden, 1993, dans *Arts Asiatiques*, t. 49, p. 136-137.

1995 J. Dumarçay (et al.), *Histoire de l'architecture de Java*, Paris, 1993, dans *Arts Asiatiques*, t. 50, p. 137-8.

1995b M. Girard-Geslan (et al.), *L'Art de l'Asie du Sud-est*, Paris, 1994, dans *Arts Asiatiques*, t. 50, p. 135.

1995-96 Claude Rapin, *Indian Art from Afghanistan – The Legend of Sakuntala and the Indian treasure of Eucratides at Ai Khanum*, [New-Delhi], 1996, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes* n°13-14, p. 564-568.

1996 Pierre Pichard (et al.), *Vingt ans après Tanjavur, Gangaikondacholapuram*, 2 vol., Paris, 1994, dans *Arts Asiatiques*, t. 51, p. 159.

1996b G. Michell, *Architecture and art of Southern India – Vijayanagara and the successor states*, Cambridge, 1995, dans *Arts Asiatiques*, t. 51, p. 158.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

1997 J.K. Bautze, *Early Indian Terracottas*, Leiden, 1995, dans *Arts Asiatiques*, t. 52, p. 148.

1997b David Smith, *The Dance of Śiva – Religion, art and poetry in South India*, Cambridge, 1996, dans *Arts Asiatiques*, t. 52, p. 149-150.

1997c G. Flood, *An Introduction to Hinduism*, Cambridge, 1996, dans *Arts Asiatiques*, t. 52, p. 149.

1997d I. Mabbett & D. Chandler, *The Khmers*, Oxford, 1996, dans *B.E.F.E.O.*, t. 84, p. 483.

1998 D.M. Srinivasan, *Many Heads, Arms and Eyes – Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*, dans *Arts Asiatiques*, t. 53, p. 122-123.

1998b E. Mannikka, *Angkor Wat. Time, Space and Kingship* (Honolulu, 1996), dans *B.E.F.E.O.*, t. 85, p. 500.

1998c *ABIA South and Southeast Asian Art and Archaeology Index*, Volume One, ed. by Karel B. van Kooij (London, etc., 1999), dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 16, p. 374-375.

1998d Gary Michael Tartakov, *The Durga Temple at Aihole – A Historiographical Study* (Delhi, 1997), dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 16, p. 375-377.

1999 J. Dumarçay, *Babel ruinée – Petit traité du regard porté sur l'architecture en Asie méridionale*, (Paris, 1996) et *L'architecture et ses modèles en Asie du sud-est* (Paris, 1998), dans *Arts Asiatiques*, t. 54, p. 174-175.

1999b C.P. Atherton, *The Sculpture of Early Medieval Rajasthan* (Leiden, 1997), dans *Arts Asiatiques*, t. 54, p. 168-169.

1999c Michael Vickery, *Society, Economics, and Politics in Pre-angkor Cambodia – the 7th-8th Centuries*, (Tokyo [1998]), dans *B.E.F.E.O.*, t. 86, p. 506-507.

2000 *The Skandapurāṇa*, volume I, Adhyāyas 1-25, Critically Edited... by R. Adriaensen, H.T. Bakker, H. Isaacson, Groningen, 1998, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 17-18, p. 628-630.

2001 Marijke J. Klokke (ed.) (with an introduction by Jan Fontein), *Narrative sculpture and literary traditions in South and Southeast Asia*, Leiden-Boston-Köln (Brill), 2000, dans *Arts Asiatiques*, t. 56, p. 170-171.

2001b N.R. Bhatt, *La religion de Śiva d'après les sources sanskrites*, préface [et traduction] de Pierre-Sylvain Filliozat, Palaiseau, 2000, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 19, p. 382-386.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

2001c *Essays on Population and Space in India,* ed. by S.Z. Guilmoto and A. Vaguet, Pondichéry, 2000, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 19, p. 452-454.

2002 J. Dumarçay & P. Royère, *Cambodian Architecture – Eight to Thirteenth centuries,* translated and edited by Michael Smithies, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, dans *Arts Asiatiques*, t. 57, p. 236-239.

2002b Jean Deloche, *Senji (Gingi) Ville fortifiée du Pays tamoul*, dans *Bulletin d'Etudes Indiennes*, t. 20.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Inde et Asie du Sud-Est

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

L'Asie du Sud et du Sud-Est[1]

L'Europe a mis du temps, après la reprise des contacts suivis avec l'Asie du Sud au début du XVI^e siècle, pour apprécier l'art indien autrement que comme l'objet d'une curiosité ethnologique. En effet, en droite ligne de la tradition médiévale, les dieux aux multiples bras ou aux multiples visages, les êtres mi-hommes mi-bêtes ou les images lascives restent d'abord considérés comme les manifestations nécessairement monstrueuses d'un paganisme idolâtre dont l'horreur est d'autant plus grande qu'il est toujours en pratique ; la répulsion n'est surmontée, quand elle l'est, que par le postulat d'une ascendance remontant à l'Antiquité classique. Cette référence classique est cependant plus souvent mise à contribution pour justifier l'admiration qu'excite l'architecture, plus directement accessible. Il y a certes eu des exceptions : ainsi en 1515 Andrea Corsali, marchand italien de passage à Goa, écrit à Julien de Médicis et lui signale la destruction par les Portugais d'un ancien temple construit de merveilleuse manière avec des images « anciennes » travaillées avec la plus grande perfection. Il aurait souhaité en recueillir quelques-unes et les envoyer à son correspondant pour lui permettre de mieux juger de la haute estime dans laquelle était tenue la sculpture « dans l'Antiquité ». On remarquera, au passage, la transposition en Inde de l'argument d'antiquité comme critère de valeur esthétique ; pour le reste, cette lettre peut faire rêver à ce qui n'a pas été : l'art de l'Inde à Florence en pleine Renaissance, qui plus est chez un Médicis !

Une autre des difficultés rencontrées dans cette première appréhension de l'art indien résulte de la diversité des formes. Abordant le sous-continent par ses côtes occidentales et orientales, parcourant ses grands axes terrestres, bien persuadés depuis l'Antiquité de l'existence d'« une » Inde, les Européens sont confrontés à une Babel. S'ils retrouvent partout à travers une mosaïque de paysages ethniques ou linguistiques les mêmes dieux et les mêmes temples, c'est à chaque fois sous des habits renouvelés. De plus, à côté de l'Inde des dieux et des

---

1. Ces textes parus dans le *Grand Atlas de l'Art* (© 1993, Encyclopaedia Universalis France S.A.) y étaient accompagnés d'une importante illustration et de trois articles complémentaires dus à J -F. Jarrige « Les origines préhistoriques de l'art indien », M. Gatellier « La mise en couleurs : d'Ajanta à Kandy » et J. Dumarçay « L'islam en Indonésie ».

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

temples, il y a celle des mosquées et des tombes, mais aussi des palais et des jardins. Plus humaine et plus accessible – le monde musulman est une vieille connaissance pour l'Europe – ce n'est pas l'Inde des monstres mais celle des richesses fabuleuses que l'on convoite, et surtout celle d'un art de vivre que l'on s'efforce d'imiter en s'installant sur place. C'est sans doute le plus important : à travers l'art moghol, l'Europe des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles admire le cadre de vie prestigieux que ses nababs se donnent en Inde.

Les choses ne changent vraiment qu'à partir de la fin du XVIII^e^ siècle, résultat combiné de la découverte intellectuelle de l'Inde – c'est le temps des premières traductions de grands textes sanskrits – et de l'apparition de la nouvelle grille de références esthétiques proposée par le romantisme. La découverte intellectuelle de l'Inde n'a rien d'un phénomène ponctuel que l'on pourrait dater. Elle a été très tôt préparée par les récits de certains voyageurs curieux des choses de l'esprit, et surtout par les études intéressées mais menées de façon très scientifique par les missionnaires tels que Roberto de Nobili ou les jésuites français installés au Tamilnad ; les récits des uns, les recherches des autres (diffusées par le biais des *Lettres édifiantes*) sont utilisés par des savants, des polygraphes mais aussi des polémistes. Voltaire, le plus célèbre de ces derniers, joue d'ailleurs un rôle déterminant dans le lancement de l'Inde dans les milieux intellectuels du siècle des Lumières.

Cependant, c'est bien « l'arrivée des premiers textes authentiques » (Raymond Schwab) qui va faire basculer les choses. Les traductions anglaises de la *Bhagavad-Gītā* et de l'*Hitopadeśa* par Wilkins, de *Śakuntalā*, du *Gīta-Govinda* et des *Lois de Manu* par William Jones, toutes publiées entre 1785 et 1794, sont rapidement rééditées et retraduites en d'autres langues européennes. À travers elles, l'Europe cultivée découvre ce qu'on peut appeler l'indianité : un système de pensée structuré, cohérent et d'une richesse extrême, qui place la civilisation du sous-continent au rang des plus grandes et donne au monde indien toute son unité. En effet, cette indianité est avant tout une orthodoxie qui est à la fois très contraignante – se voulant éternelle et universelle – et très ouverte aux particularismes, que ceux-ci marquent une période, une obédience sectaire ou une région.

La notion d'un art « indien » peut désormais se développer, reflet aux multiples visages d'un univers très unitaire aux concepts très élaborés. C'est en 1806, semble-t-il, que, pour la première fois, un dictionnaire des beaux-arts contient un article général sur l'art de l'Inde, placé ainsi à côté de l'art grec et de l'art égyptien. Certains, influencés

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

par les premiers balbutiements de la grammaire comparée et la découverte du phénomène « indo-européen », voient alors en lui le premier art de l'humanité, justifiant par là même et l'aspect monstrueux de certaines œuvres et la nécessité d'en développer l'étude. Dans tous les cas, l'art de l'Inde se banalise dès les années 1830, dans les ouvrages de guéridon de la bonne société d'Europe, *keepsakes* et autres *scrapbooks*, les gravures figurant des nymphes très classiques ou des cathédrales anglaises voisinent avec d'autres représentant des reliefs d'Ellora ou d'Elephanta (mais aussi de somptueuses tombes mogholes).

Tous ne sont pas convaincus de sa valeur esthétique : Goethe, qui d'une épigramme avait répandu la gloire de *Śakuntalā* (« ... je te nomme, ô Śakuntalā, et tout est dit »), parle dans une note de son *Divan occidental-oriental* de « ces idoles monstrueuses odieuses à tout spectateur de goût pur » ; mais de telles opinions ne remettaient pas en cause le fait désormais bien acquis de la réalité d'un art indien constitué de façon autonome ; qui plus est, le « goût » de l'Europe s'ouvre, l'exubérance du décor mariant inlassablement le végétal et l'animal ou le baroque contourné de certaines figures n'entraînent plus nécessairement un rejet sans appel. Celui-ci retrouve souvent, sous l'influence conjuguée des missionnaires de tous ordres et de la pruderie victorienne, un aspect moralisateur : dès la fin du XVIII^e^ siècle, les représentations érotiques, sinon omniprésentes du moins banales sur les temples indiens, ont fait le bonheur d'amateurs européens ; mais on les considérera surtout, et pendant longtemps, comme marquées au mieux par une beauté quelque peu sulfureuse et, plus souvent, par une pornographie peu ragoûtante.

Tous les problèmes ne sont pas résolus, loin de là. On réglera longtemps celui des origines en réduisant les premières manifestations de l'art indien – les piliers dits d'Aśoka – à de magnifiques sous-produits de l'art achéménide ; de la même manière, l'importance démesurée que l'on accordera longtemps à l'art ancien de la périphérie occidentale de l'Inde, qualifié alors de « gréco-bouddhique », découlera de l'idée que seul un esprit formé à la grecque pouvait avoir, le premier, traduit en image le corps du Buddha. Dans un cas comme dans l'autre, c'était dénier à l'Inde la capacité d'inventer les formes que l'évolution de sa pensée rendait nécessaire. Sur ce problème des origines, de nouvelles questions se posent d'ailleurs depuis que la découverte des cités de l'Indus, dans la première moitié du XX^e^ siècle, a doté tout le nord-ouest du sous-continent d'un art parfaitement constitué, largement antérieur à l'élaboration de l'indianité. L'importance qu'il a pu jouer dans la préhistoire de l'art « indien » est encore difficile à évaluer, mais il est impossible d'ignorer son existence.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Reste enfin le problème de la rencontre de l'indianité et de l'islam. Il apparaît de plus en plus que chacun a donné à l'autre de nouveaux moyens d'expression. Certes, la mosquée et le temple sont irréductibles l'une à l'autre, et le dôme ou l'*iwan* de la première ne s'intégreront pas plus au second que la superstructure de ce dernier à la première ; mais les emprunts croisés sont multiples dans les techniques comme dans le vocabulaire décoratif (David McCutchion). L'introduction de la miniature renouvelle entièrement l'art déjà ancien d'enluminer les textes ; les dieux qui viennent enrichir son répertoire y trouvent un cadre nouveau, celui des palais et des jardins.

C'est à peu près au moment où l'Occident est devenu bien conscient de l'existence d'un art indien qu'il sait désormais apprécier qu'il trouve la marque de l'Inde en Asie du Sud-Est. En effet, cette dernière, dont la redécouverte est pratiquement contemporaine de celle du sous-continent indien et de la Chine, a été quelque peu négligée jusqu'à la mainmise coloniale entreprise dès le début du XIX^e^ siècle : Angkor est visitée dès la fin du XVI^e^ siècle par des missionnaires (qui en attribuent la construction à Alexandre ou à Trajan, ou encore aux « Juifs de Chine »), mais leurs récits rencontrent peu d'écho, et la ville est oubliée jusqu'en 1850. Initialement d'ailleurs il y a quelques difficultés à définir ce monde intermédiaire entre l'Orient indien et l'Extrême-Orient chinois. Cependant, au-delà de la multiplicité des cultures, on y reconnaît rapidement la rencontre ou plutôt la juxtaposition de deux périphéries.

Du côté de la périphérie indienne, la seule que l'on envisagera ici, une attention curieuse et admirative se concentre immédiatement sur des monuments anciens le plus souvent abandonnés, parfois en ruine ; de prime abord ils apparaissent comme très « étrangers » au milieu dans lequel on les découvre. Leur architecture imposante et majestueuse, les images raffinées qu'ils contiennent ou qui ornent leurs murs sont aux yeux des nouveaux venus sans commune mesure avec les capacités qu'ils prêtent aux populations qu'ils rencontrent.

La référence indienne, de toute façon peu invoquée à l'origine, n'a joué qu'un rôle très secondaire dans l'appréciation première de ces monuments. Celle-ci a été marquée par une sorte de coup de cœur immédiat et en quelque sorte non réfléchi ; rien d'étonnant à cela, ni Angkor Vat ni Borobudur n'avaient besoin – ni n'ont besoin – de référence extérieure précise pour être admirés ; les comparaisons justificatrices étaient d'ailleurs plutôt dirigées vers l'Égypte, la Grèce ou Rome. L'Inde a même pu jouer un rôle de repoussoir : les arts de l'Asie du Sud-Est paraissaient bien plus « sages » et donc plus

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

abordables que le sien ; il ne s'agissait pas simplement de leur ignorance de l'érotisme, mais aussi de leur exubérance plus rangée ; toujours dans le même ordre d'idées, les monuments abandonnés ou ruinés se voyaient chargés d'un romantisme que l'on avait parfois peine à retrouver dans les temples indiens grouillant de dévots. Enfin, le sentiment de découvrir les témoignages de civilisations brillantes mais disparues a été un moteur puissant pour le développement de l'intérêt à leur égard. Les puissances européennes, essentiellement les Pays-Bas et la France, ne s'y trompent pas, qui utilisent très tôt les arts anciens de l'Asie du Sud-Est comme instruments prioritaires de la propagande coloniale. Le fait est important, car il va se traduire par une diffusion rapide en Europe à travers expositions, musées et publications et par un développement non moins rapide des études.

Ajoutons que l'adéquation volontaire – politique coloniale aidant – des monuments à des entités nationales clairement délimitées a beaucoup contribué à la définition quasi immédiate d'arts autonomes, khmer ou indonésien surtout ; le cas de l'art cham fournit d'ailleurs une sorte de contre-épreuve : sa marginalisation indubitable vient beaucoup du fait qu'il s'inscrivait mal dans la vision sinisée que l'on se faisait de l'Annam qui avait absorbé l'ancien Champa indianisé.

Mais, on l'a dit, les études vont vite dans l'Asie du Sud-Est coloniale. Si d'un côté se multiplient les inventaires qui confortent l'individualité et l'originalité des arts nationaux, de l'autre on met en valeur l'importance des racines indiennes des civilisations de l'Asie du Sud-Est. Au niveau de l'appréciation des arts, cela peut aboutir, et c'est souvent le cas, à une sorte de dialogue de sourds : les uns, considérant les arts de l'Asie du Sud-Est comme de simples épiphénomènes de l'art indien, fondent leur admiration éventuellement condescendante sur la fidélité aux modèles ; les autres limitent la référence indienne au domaine de l'explication. On remarquera au passage que les deux attitudes étaient parfaitement complémentaires dans une ambiance coloniale : la seconde valorisait la colonie et justifiait ainsi son contrôle, tandis que la première confortait en le projetant dans le passé le mythe d'une colonisation civilisatrice. Ces attitudes au demeurant sont trop réductrices, et cela un peu pour les mêmes raisons. La première ne tient pas devant la constatation que la transplantation, indubitable, du vocabulaire de formes indien en Asie du Sud-Est n'a jamais débouché sur des copies, mais bien sur une transfiguration ; au fur et à mesure que les recherches s'affinaient, les temples dédiés aux dieux indiens et les images de ces dieux qu'ils contenaient sont apparus simultanément de plus en plus indiens et de plus en plus introuvables en Inde. La seconde fait peu de cas de l'extraordinaire effort intellectuel par lequel les

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

peuples de l'Asie du Sud-Est ont domestiqué l'orthodoxie sans la trahir, mais en y fondant, sans les perdre, leurs croyances, leur vision de l'espace, bref leur identité. Ni copistes habiles ni illustrateurs géniaux d'un monde spirituel qui leur serait resté étranger, les sculpteurs et les architectes de l'Asie du Sud-Est ont simplement donné un nouveau visage, leur visage, à l'indianité. Ce visage est magnifique, et le spectateur partage sans difficulté la jubilation avec laquelle Paul Mus, ayant le premier saisi le phénomène dans toute son ampleur, lisait l'indianité dans Borobudur ou dans le sourire d'Angkor.

Finalement, si l'art de l'Inde et celui de l'Asie du Sud-Est (dans les deux cas il s'agit bien évidemment d'un singulier collectif) peuvent s'apprécier l'un par l'autre, c'est qu'ils apparaissent comme deux beaux visages unis par une joie intérieure qu'ils sont seuls à partager.

L'indianité dans l'espace et dans le temps

L'indianité fait son apparition dans la seconde partie du IIe millénaire avant notre ère au nord-ouest du sous-continent ; elle revêt alors une forme encore en gestation, mais déjà très élaborée, forme qui restera jusqu'à nos jours la référence première à travers les textes védiques. Elle se construit tout en se diffusant ; un peu avant le milieu du Ier millénaire avant notre ère apparaissent deux phénomènes importants et plus ou moins liés : d'un côté la mutation des conceptions religieuses qui débouche un peu plus tard sur l'invention des temples et des images de culte, de l'autre l'apparition de nouveaux courants, tel le bouddhisme qui, en dépit de son caractère « hétérodoxe », joue par la suite un grand rôle dans le développement et la diffusion de l'art de l'indianité. C'est un système déjà constitué et pourvu de l'essentiel de ses instruments intellectuels qui déborde sur l'Asie du Sud-Est à partir du IIe siècle de notre ère. On peut considérer qu'au VIIe siècle, au plus tard, l'indianité atteint les limites extrêmes du périmètre dans lequel elle a pu s'implanter de façon durable et dans toute sa plénitude : celui-ci englobe (à l'exception de quelques zones d'ombre) l'ensemble du sous-continent et une grande partie de l'Asie du Sud-Est. À cette époque, hors de ce périmètre, son influence s'est manifestée depuis longtemps et de façon très marquée vers l'Asie centrale et le monde chinois, où le bouddhisme est bien établi ; la chose s'est faite de façon beaucoup plus diffuse vers l'Occident, en dépit des contacts étroits mais périphériques et souvent indirects qui ont marqué les siècles entourant le début de notre ère.

La diffusion d'une idéologie homogène sur un périmètre si vaste et si hétérogène se constate plus qu'elle ne s'explique. Un de ses traits

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

majeurs est l'absence de centre ; le monde indianisé n'a jamais connu de capitale culturelle, religieuse ou même simplement politique qui, telles Rome ou Athènes, aurait régi l'orthodoxie ou servi de référence pour juger son respect : ce rôle est joué par une tradition remontant à une révélation, hors du temps et de l'espace humain ; à travers elle, l'orthodoxie apparaît immuable, universelle et parfaite de tout temps, antérieure à toutes ses manifestations, et donc indépendante vis-à-vis d'elles. Les traités normatifs (*śāstra*) codifiant sa mise en pratique dans tous les domaines le montrent bien. Abordant l'architecture, ils ne s'appuient jamais – la différence avec Vitruve saute aux yeux – sur des monuments antérieurs, identifiés et localisés dans le temps et dans l'espace, pour justifier certaines formes ou certains partis. La chose est impossible, car elle supposerait une évolution, concept ignoré de la pensée indienne.

Les manifestations artistiques de l'indianité font leur apparition à la fin du IV^e^ siècle avant notre ère (ou au début du III^e^) sous la forme de quelques piliers monumentaux ; elles se diversifient au milieu du III^e^ siècle, sous le règne de l'empereur Aśoka où apparaissent les premiers temples et stupas ; ces monuments sont plus dispersés et, si l'on note une forte concentration auprès du Gange dans le Magadha et les territoires voisins (où se trouvaient les premiers piliers), la présence d'un pilier et de stupas à Sanchi montre dès ce moment une poussée de l'art indien vers le sud (mais toujours dans le bassin du Gange).

Les stupas d'Aśoka ont été très modifiés par les rénovations dont ils ont tôt été l'objet, mais les traces qui en sont conservées (à Sanchi ou à Sarnath, par exemple) suffisent à montrer que le tumulus funéraire est déjà devenu monument : une forme architecturale nouvelle, créée pour l'expression d'une doctrine religieuse, va désormais se diffuser parallèlement à celle-ci ; susceptible de multiples développements et interprétations, elle ne perdra jamais ses traits fondamentaux qui en font un élément de la doctrine bouddhique. Le cas des piliers et des temples est analogue, à cela près que les formes dont ils fournissent les premiers exemples seront utilisées par toutes les branches religieuses de l'indianité : il y aura des temples vishnouites ou shivaïtes, mais aussi bouddhiques ou jains. Bien conservées, ces transcriptions en pierre de structures en bois ou autres matériaux peu durables témoignent d'une remarquable adaptation des formes au nouveau matériau, montrant qu'elles sont l'aboutissement d'une longue élaboration artistique dont les traces tangibles sont perdues. Le phénomène se répète à chaque première apparition d'une forme fondamentale dans une région de l'indianité : ce n'est jamais une copie de ce qui peut déjà exister, mais bien le résultat mûrement – et sans doute longuement – réfléchi d'une

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

adaptation à un milieu nouveau. La chose est frappante au Tamilnad, où les premiers temples n'apparaissent qu'au début du VII^e^ siècle de notre ère.

Encore peu nombreux, les monuments du II^e^ siècle avant notre ère témoignent surtout (en dépit de l'importance de certains, comme Bharhut) de l'enrichissement du vocabulaire des formes. Les choses changent à partir de la fin de ce même siècle, et surtout au I^er^ siècle ; la production artistique, plus abondante, sort du bassin du Gange (où la région de Mathura prend une place prépondérante) : elle s'étend vers le sud-est avec les grands ensembles rupestres de l'arrière-pays de Bombay, vers le sud-ouest aussi avec les nombreux sites du pays Andhra et, enfin, vers le Pendjab au nord-ouest où l'art indien entre en contact très direct avec les franges extrêmes du monde irano-hellénistique. Cette extension montre la capacité de l'indianité à composer avec des milieux très divers pour y revêtir à chaque fois un visage différent ; elle permet aussi de constater que les diverses écoles régionales sont étroitement unies par un réseau d'emprunts et d'influences réciproques, ce qui les rend pratiquement indissociables dans l'explication des développements ultérieurs de l'art en Inde.

Le passage en Asie du Sud-Est est exemplaire à bien des égards. Le phénomène (baptisé indianisation) fut engendré par un courant d'échanges commerciaux très actif dans les premiers siècles de notre ère ; l'installation sur place de petits groupes d'Indiens entraîna l'adoption par des groupes dominants locaux d'une conception indienne du pouvoir royal appuyée sur la pratique de cultes indiens, sur la référence à des textes mythologiques et normatifs indiens et, enfin, sur l'usage du sanskrit comme moyen d'expression privilégié (G. Coedès). Si des Indiens, d'origines semble-t-il très diverses, ont provoqué le transfert de l'indianité outre-mer, leur rôle est nul (ou presque) dans sa diffusion à travers l'Asie du Sud-Est, directement liée à la multiplication de royaumes indianisés mais qui restent très « indigènes ». Il en résulte d'un côté une dilution rapide des aspects régionaux « indiens » de l'orthodoxie et, de l'autre, l'éclosion d'une nouvelle diversification fondée sur la multiplicité des cultures autochtones. Cela se traduit par une difficulté générale à localiser les antécédents indiens des arts de l'Asie du Sud-Est, et surtout par l'apparition dès le VI^e^ siècle d'écoles plus ou moins nationales, dans le royaume de Śrīvijaya (à cheval sur Sumatra et la péninsule malaise), dans le Fou-Nan (d'où va naître le Cambodge) ou bien encore au Champa. L'art reste très directement lié au pouvoir, et la vie des différentes écoles recoupe celle des monarchies qui les commanditent :

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

elles étendent leur territoire avec elles, elles disparaissent aussi plus ou moins avec elles.

L'exemple du bouddhisme montre les différentes façons dont l'indianité a pu s'exporter à date ancienne hors de son périmètre. La Chine en a reçu la doctrine et les modèles canoniques nécessaires à sa pratique (image du Buddha, stupa) : fidèle à l'une, elle a plié les autres à sa propre vision artistique. L'Occident a vénéré, en toute ignorance, le Bodhisattva sous le nom de saint Josaphat ; sans autres références que chrétiennes, il en a illustré la légende qui lui était parvenue déjà bien transformée à travers le Moyen-Orient. Certains motifs décoratifs ont pu eux aussi emprunter incognito la même voie mais les « échantillons » d'art indien qui arrivent dès le début de notre ère, à Pompéi ou ailleurs, restent des curiosités sans descendance ; beaucoup plus tard, au XIX^{e} siècle, Gauguin trouve son inspiration dans des photographies de bas-reliefs de Borobudur.

Les piliers de la vallée du Gange ou la perfection immédiate

Les premières manifestations d'un art indubitablement indien sont des piliers libres de grande taille dont le couronnement élaboré culmine par un motif animalier en ronde bosse. Ils sont dispersés dans la plaine gangétique et dans ses environs immédiats, et leurs dates s'échelonnent entre la fin du IV^{e} siècle et le milieu du III^{e} siècle avant notre ère.

L'équilibre des formes est remarquable : le fût monolithe jaillit du sol (dans lequel il s'enfonce sur plus de 2 mètres) ; de section parfaitement circulaire – ce qui pousserait à parler de colonne si le terme de pilier n'était traditionnel –, il va en s'amincissant légèrement, de sorte que le bulbe évasé vers le bas, départ d'un second monolithe, le coiffe tout naturellement ; au-dessus, le solide tailloir constitue un piédestal logique pour l'image campée au sommet. Le traitement de celle-ci est vigoureux ; d'un naturalisme achevé pour le taureau ou l'éléphant familiers, il reste naturel lorsqu'il s'agit du lion étranger. Végétal stylisé en palmettes, oies picorant ou motif plus complexe comme à Sarnath, le décor du tailloir anime parfaitement son cadre circulaire. Le lotus qui habille le bulbe n'est plus tout à fait végétal ; proche de la doucine. Il rappelle que le pilier est architecture ; les minces tores qui l'encadrent (parfois cordés comme à Rampurva) le soulignent aussi.

Ces piliers, qui témoignent d'une parfaite maîtrise de l'expression artistique, n'ont, à première vue, pas d'antécédents en Asie du Sud ; la plupart d'entre eux ont été trouvés dans des sites liés d'une façon ou d'une autre au bouddhisme ; enfin, certains portent des inscriptions

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

d'Aśoka, le grand empereur maurya du IIIe siècle avant notre ère. Tout cela a conduit à les attribuer en bloc au règne d'Aśoka et au bouddhisme qu'il avait favorisé, et à y voir les œuvres de sculpteurs originaires de l'Iran post-achéménide reproduisant des modèles occidentaux dont les plus évidents étaient les colonnes à taureaux des apadanas, salles d'audience des palais achéménides. La forte homogénéité apparente des piliers – on a pensé longtemps qu'ils provenaient tous de la même carrière – confortait leur attribution générale à Aśoka : elle permettait d'y voir des fondations répétitives, parfaites manifestations du centralisme prêté à son règne. Le caractère bouddhique était confirmé par la fréquente représentation de piliers similaires sur les bas-reliefs postérieurs de Bharhut, Sanchi... Quant à l'origine étrangère, elle expliquait comment ces monuments avaient jailli tout d'un coup du vide artistique qui semble caractériser l'Asie du Sud depuis le début de la période « védique », vers 1500 avant notre ère ; pour les périodes antérieures – la civilisation de l'Indus et les cultures qui l'ont précédée au nord-ouest –, la difficulté réelle qu'il y a à les rattacher à l'indianité rendait, et rend encore, toute référence très aléatoire.

Cette théorie selon laquelle les piliers d'Aśoka étaient des monuments bouddhiques d'origine étrangère soulevait des difficultés : ainsi l'irréductibilité du taureau de Rampurva au bouddhisme, la mention par Aśoka de piliers déjà existants ou un certain flottement dans les références occidentales. Cependant elle était dans l'ensemble admise – faute de mieux, pourrait-on dire – lorsque, dans une série d'articles parus à partir de 1973, John Irwin l'a soumise à une analyse décapante qui est à bien des égards un modèle méthodologique. Sans entrer dans le détail, on soulignera ici quelques aspects de la démarche qui l'a conduit à conclure que les piliers ne sont pas tous bouddhiques, que certains sont antérieurs à Aśoka et que l'idée d'une forme importée est difficile à soutenir.

Sur ce dernier point, l'argument crucial est que les prétendues copies sont de vrais piliers libres et n'ont rien de colonnes extraites d'une structure hypostyle : leur couronnement n'est pas un chapiteau porteur, et la représentation animalière, loin d'être l'habillage décoratif d'un support (comme à Persépolis), est au contraire ce qui est supporté et, donc, la raison d'être du monument. Le modèle achéménide ainsi écarté, le rapprochement avec des piliers libres plus occidentaux s'avère peu concluant, quand il ne s'agit pas de monuments bien postérieurs. Ces conclusions négatives n'excluent pas la réalité d'apports étrangers, mais ceux-ci concernent des « motifs voyageurs », assimilés et intégrés à une forme originale dont ils ne justifient pas la création : ainsi les

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

palmettes de certains tailloirs, l'utilisation du lotus pour habiller la base du chapiteau ou encore les lions très héraldiques ; mais, comme le souligne Irwin, les échanges culturels entre l'Asie du Sud et son occident sont bien antérieurs à l'époque achéménide : la venue de certains thèmes a pu largement précéder leur intégration aux piliers.

L'analyse technique des piliers a tout d'abord montré qu'ils sont moins homogènes qu'on ne l'avait dit et qu'on pourrait le supposer pour des monuments érigés « sur ordre » ; Irwin fait un sort en passant au fameux poli maurya, une finition parfaite qui aurait caractérisé tous les piliers d'Aśoka et qui, par contrecoup, a souvent été utilisée pour dater d'autres pièces. Mais le constat le plus important est la mise en évidence de deux modes successifs d'érection ; le plus ancien, où le pilier est simplement fiché en terre (sans qu'une dalle placée sous sa base enfouie ne limite son enfoncement), n'est pas approprié à de lourdes pièces de pierre ; de fait, les piliers installés de la sorte se sont généralement enfoncés dans le sol après leur mise en place. Irwin en a donc conclu que les piliers de pierre avaient succédé, sans modification préalable de la technique d'érection, à des œuvres similaires mais en bois et portant un emblème animalier en cuivre ou en bronze. Enfin, il a proposé de chercher l'origine de ces piliers de bois et de bronze dans la transformation monumentale d'enseignes portatives.

Loin d'être une importation sur le sol indien jusque-là stérile, les premiers piliers deviennent donc le fruit d'une mutation de matériaux et de technique ; la structure du chapiteau non porteur s'éclaire, car l'extrémité métallique de l'enseigne comporte un disque plat sur lequel repose l'emblème : c'est le tailloir ; sous ce disque se trouve la soie fichée au sommet de la hampe de bois ; pour qu'il ne se fende pas, ce sommet est ligaturé et la ligature protégée (ou dissimulée) par une pièce de tissu qui se plisse : c'est le bulbe godronné dont la partie renflée correspond au point fort de la ligature ; celle-ci ne disparaît pas totalement, d'ailleurs : les minces tores (parfois cordés !) qui encadrent le bulbe en montrent les extrémités. Que la mutation ait conduit à l'utilisation de motifs voyageurs, que des sculpteurs formés dans le monde iranien aient prêté leurs mains à des artistes encore peu au fait du travail de la pierre n'ôte rien au fait que seule une longue pratique des formes peut expliquer l'harmonie de leur aspect renouvelé.

Enseigne royale monumentale fichée en terre, le pilier pouvait et peut suggérer bien des images : dans la tradition védique, c'est le pilier du sacrifice, mais aussi l'axe du monde – lien entre le ciel et la terre ; c'est aussi le pilier de victoire. Le caractère royal que le bouddhisme attribue volontiers au Buddha a permis à Aśoka d'en faire des « piliers

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

de la loi », cette loi dont il célèbre la victoire. L'annexion apparente de la forme par le bouddhisme ne doit pas faire illusion ; on la retrouve en pierre portant des emblèmes vishnouites ; puis elle se banalise dans la cour de la plupart des temples ; mais, par un retour aux origines, le fût généralement en bois devient le mât d'une bannière sur laquelle l'animal est peint.

L'héritage majeur est cependant ailleurs. Dans le règne végétal, le lotus, trône ou piédestal de nombreux dieux, sera de toutes les architectures ; devenu doucine, il rythmera les temples de la base au motif de couronnement. Dans le domaine du bestiaire, les oies picorant du tailloir déploieront – littéralement – leurs ailes sur de nombreux entablements pour en marquer le caractère céleste ; le taureau à bosse toujours aussi quotidien – il le paraît déjà sur les sceaux de l'Indus –, devenu monture de Śiva, sera de tous ses temples à travers toute l'indianité ; quant au lion qui donne son nom au trône royal (*siṃhāsana*) dont il garnit souvent les pieds, l'Asie du Sud-Est va en faire le maître des échiffres, ces murs qui bordent les escaliers ; mais, faute de modèle vivant, elle reproduira le modèle héraldique parfait qui a surgi quelque part dans la plaine du Gange, quelques siècles avant notre ère.

Les grottes de Barabar ou l'invention du temple

Le temple est la marque la plus évidente de l'indianité, partout où elle a essaimé en Asie du Sud-Est, naturellement, mais aussi dans toutes les petites colonies fondées par la diaspora, en Asie centrale autrefois, de nos jours aux Caraïbes, en Afrique australe ou même aux États-Unis ou en Grande-Bretagne. Miroir d'un monde religieux, d'un système social, d'une vie quotidienne, il est aussi celui d'un art dont il est le support privilégié à travers toute l'Asie du Sud et du Sud-Est. Il est né sans doute vers le V^e^ siècle avant notre ère à la suite d'une mutation de la pratique religieuse, marquée désormais par la dévotion (*bhakti*) et la nécessité de pourvoir les dieux de demeures permanentes.

Les premiers temples ont disparu, mais les plus anciens exemples identifiables et bien conservés – des grottes creusées au III^e^ siècle avant notre ère dans les collines de Barabar (État du Bihar) au sud du Gange – font penser que c'étaient de simples huttes. Les besoins vitaux des dieux sont d'ailleurs limités : une pièce de dimensions modestes suffit aussi bien à loger la divinité, figurée par une image ou un symbole qu'un rituel a transmuté en un être vivant, qu'à permettre à l'officiant de lui rendre le culte quotidien qui la maintient en vie ; il était donc logique de bâtir la « maison du dieu » à l'image de l'unité d'habitation élémentaire qu'est la hutte. Le dispositif intérieur sommaire de cette

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

maison primitive se perpétue dans les temples en pierre ou en brique sous la forme de la cella qui est au cœur de tous les temples, des plus modestes aux plus complexes. Comme la hutte d'origine, certains temples ne sont que l'habillage architectural sommaire de ce volume intérieur. Mais on constate plutôt un développement plus ou moins poussé de cet habillage, complété par l'adjonction de structures annexes – pavillons, chapelles, etc. – souvent plus vastes que celle qui abrite la cella elle-même. L'édifice fonctionnel devient un monument dont l'apparence doit glorifier et le dieu et les dévots commanditaires, il doit donc être beau ; cependant, le décor qui orne ses façades, indifférent au changement de matériaux et aux nouvelles structures qu'il impose, vise d'une façon ou d'une autre à feindre un édifice de bois (souvent hypostyle), comme si le rappel visuel du matériau initial était un caractère indispensable du temple. Libéré des contraintes qui pèsent sur l'architecte mais utilisant ses modèles – ainsi le pilier porteur de bois devient pilastre décoratif –, le sculpteur peut se permettre toutes les audaces et marier à son gré le structurel feint au végétal, au bestiaire et à la cour du dieu.

La grotte de Lomas Rsi, l'un des monuments des collines de Barabar mentionnés plus haut, fournit le premier témoin conservé de cette mutation et de l'apparition du répertoire de formes décoratives qu'elle suscite. Ainsi la corniche qui court au-dessus de l'entrée de la cella rappelle la couverture en chaume du modèle initial ; elle sera désormais l'élément majeur de nombreux entablements ; devenue moulure, elle s'intègre aussi dans la modénature des soubassements où elle devient un parfait larmier. Mais, en dépit de ces mutations, son profil arrondi rappellera toujours son origine, comme le feront les fausses lucarnes miniatures (les *kuḍu* de certains historiens de l'art) qui rythmeront le plus souvent son extrados. L'encadrement de la baie de ces fausses lucarnes ne sera lui-même qu'une réduction de l'arc magnifique qui encadre l'entrée de la grotte de Lomas Rsi. Celui-ci, d'une minutieuse véracité, est cependant un parfait décor de théâtre : la salle couverte en carène qu'il annonce existe, certes, mais moins ample qu'on pourrait l'attendre et surtout perpendiculaire à l'axe suggéré. La sculpture transfigure ainsi une demeure divine rupestre et bien médiocre quand on y pénètre.

La transfiguration sera plus complète dans les temples construits (ou entièrement excavés comme le Kailāsa d'Ellora ou les *ratha* de Mahabalipuram), dont les élévations ne correspondent guère à la cella modeste qu'elles habillent. Les façades des structures lourdes imposées par la technique du tas de charge sont modelées et articulées en trompe l'œil : la masse devient puissance. La cheminée intérieure est

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

généralement continue au-dessus de la cella, mais des dispositifs divers habillent la superstructure qui l'enveloppe de niveaux horizontaux : dans l'Inde du Sud (mais aussi à Ellora), des faux étages en retrait reprennent en réduction le parti décoratif des façades du rez-de-chaussée et suggèrent une structure pyramidale à degrés ; ailleurs, en Orissa ou dans le Nord, la multiplication de niveaux très minces aboutit à un profil curvilinéaire. L'élargissement du plan de base extérieur est souvent accompagné d'un jeu subtil de saillants et de redans, repris sur l'élévation de la superstructure dont le découpage horizontal patent se combine ainsi avec de longues lignes verticales qui convergent au sommet. Là, différentes solutions sont adoptées : dans le Sud, le couronnement de la superstructure à faux étages a l'aspect de la hutte initiale (toit coiffé d'un épi de faîtage et surmontant un corps en fort retrait) : le temple porte ainsi sa propre image. Dans le Nord ou en Orissa, un gros fruit aplati et côtelé de myrobolan (*āmalaka*) surmonté lui aussi d'un épi de faîtage coiffe l'édifice à profil curvilinéaire. Il y a d'autres variantes en Indonésie, le toit de la hutte peut prendre l'aspect d'un stupa lorsque le temple est bouddhique ; dans le Cambodge angkorien, trois rangées de pétales de lotus remplacent et la hutte et le myrobolan. Dans tous les cas, que l'architecture visible soit feinte ne lui interdit pas d'être élaborée : des effets perspectifs recherchés, des points de vue obligés magnifient l'ampleur des formes. Le calcul participe à la création du beau ; un jeu complexe de proportions unit tous les éléments de l'architecture, mais aussi celle-ci à l'image du dieu qui est dans la cella. Rien d'étonnant : pour les théologiens, le temple, demeure du dieu, est aussi son corps, ce que traduit le vocabulaire architectural en désignant le toit comme la tête ou les piliers comme les jambes.

L'architecture feinte, le plus souvent fidèle dans le détail comme à Lomas Rsi, est transfigurée par la fusion de la charpente (devenue pierre taillée ou maçonnerie), du végétal et du bestiaire. Le lotus devenu doucine est omniprésent. La liane se fait rinceau : elle monte sur les pilastres ou court sur les architraves et les bandeaux, ses bourgeons devenant palmettes où trônent des divinités ; elle s'étale sur les angles des corniches, comme les plantes grimpantes sur le toit des huttes de la campagne indienne. Le bestiaire se multiplie et les monstres apparaissent, ainsi le *makara* dont chaque pays de l'indianité combine à sa manière les différents aspects. À Lomas Rsi, ses traits hybrides sont utilisés subtilement pour remplir les angles d'un claustra. Plus tard, campé sur le sommet des piliers encadrant une baie, il devient départ d'arc et tourne parfois au végétal, en particulier lorsque l'arc devient boudin de feuillage. D'autres monstres cornus (*vyāla*) forment les abouts de poutres – feintes – à la base des étages – faux ou vrais. Le

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

lion est très présent, surtout sous la forme de son masque protecteur qui marque le faîte des pignons de toits ou de fausses lucarnes, timbre les vantaux des portes – vraies ou fausses – ou le centre de linteaux décoratifs.

Enfin, par une sorte de mise en abyme, l'architecture qui habille la maison du dieu devient la demeure de la suite de ce même dieu : des bustes apparaissent aux fausses lucarnes, des scènes s'étirent sur des frises, s'organisent en panneaux ou remplissent les gables des frontons ; des divinités sont installées dans des chapelles feintes par des arcatures sur les murs ; d'autres gardent les portes ou peuplent les parois.

Cette fusion de l'architecture et de tous les règnes à travers la sculpture est loin de n'être que décor agréable aux yeux. En effet le temple, corps divin, est un microcosme qui grâce à cette fusion apparaît dans toute sa diversité.

Mathura ou l'invention des images

Installées dans la cella des temples ou placées sur leurs murs les images sculptées sont en Inde le complément naturel de l'architecture, mais leur gestation a été plus lente. Les plus anciennes connues, des hauts-reliefs sculptés sur les piliers de la balustrade de Bharhut (Inde centrale) au milieu du IIe siècle avant notre ère et quelques rondes-bosses légèrement postérieures, sont celles de divinités secondaires, génies et nymphes d'apparence très humaine. Ces représentations témoignent déjà de la maîtrise des formes que l'on retrouve dans la sculpture narrative contemporaine, mais ce ne sont pas des portraits, il faut des inscriptions pour les identifier. À peu près au même moment, une monnaie indo-grecque frappée au Pendjab atteste cependant l'existence de portraits de dieux indiens – en l'occurrence ceux de Kṛṣṇa et de Bālarāma – qu'un code iconographique suffisamment précis permet de reconnaître sans la moindre étiquette. Ces représentations simples et d'allure « étrangère » sont encore loin de rendre compte de la splendeur multiple des dieux indiens, déjà bien inscrite dans la littérature dévotionnelle – ainsi celle de Kṛṣṇa dans la *Bhagavad-Gītā*. Ce n'est que dans les premiers siècles de notre ère que les sculpteurs parviendront à répondre à une commande dont on verra qu'elle est particulièrement complexe.

Cette invention des images a dû se préparer partout où les cultes renouvelés les réclamaient, mais de nombreux facteurs font penser que le phénomène s'est plus ou moins cristallisé à Mathura : son abondante production artistique qui s'étage du début de notre ère au Ve siècle porte, en germe ou en pleine floraison, les traits majeurs de l'image

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

divine indienne. Installée sur les rives de la Yamunā, cette grande cité commerçante est à un nœud de voies majeures menant aussi bien vers le Magadha ou l'Inde méridionale que vers la région du Nord-Ouest, où l'indianité est en contact direct avec le monde extérieur. La venue des Śaka (I^er^ s. av. notre ère) et surtout celle des Kouchans, qui y placent leur capitale indienne au début de notre ère, font d'ailleurs de Mathura la périphérie ultime du monde iranien dans le sous-continent : témoins les statues-portraits des empereurs kouchans, ou des images de Sūrya – le Soleil – en habit iranien, un type que l'on retrouve quelques siècles plus tard en Asie du Sud-Est. Mais cette cité active, ouverte sur le monde extérieur comme à la tradition indienne, est aussi un grand centre de pèlerinage fréquenté par les dévots de Viṣṇu comme par ceux de Śiva, du Buddha ou du Jina. Rien d'étonnant à ce que ses artistes aient été parmi les premiers à rendre tangibles et la multiplicité des dieux – due à leur nombre et plus encore à celui des aspects que chacun peut revêtir – et le caractère nécessairement hors du commun de leur nature. Tandis que le premier point conduit à développer un code iconographique très élaboré, le second nécessite l'invention d'une morphologie nouvelle, celle que l'Europe trouvera monstrueuse avant de comprendre qu'elle ne fait que traduire littéralement la divinité.

Hors du commun, les dieux indiens le sont par leur appartenance à la catégorie des « grands êtres » (*mahāpuruṣa*) qui se reconnaissent à des signes dûment catalogués ; la simple adjonction de quelques-uns des plus visibles – la protubérance crânienne (*uṣṇīṣa*), par exemple – fait d'une banale image de moine le portrait du Buddha, le plus humain de ces grands êtres divins ; le modèle élaboré sans doute à Mathura aux alentours du début de notre ère essaime ensuite à travers toute l'indianité. Mais, si l'on met à part ce cas bien particulier et quelques autres analogues, l'indifférence des grands êtres vis-à-vis des normes naturelles va beaucoup plus loin ; aussi, pour pallier les insuffisances du corps humain, il faudra réinventer l'anatomie.

Cette élaboration du corps divin est rythmée par le jeu constant de demandes – celles des théologiens – et de réponses – celles des artistes. Ainsi le troisième œil de Śiva apparaît-il à Mathura sur certains des plus anciens portraits du dieu, des masques de *mukhaliṅga* (combinaison du symbole phallique de Śiva et de son visage) d'époque kouchane. Il n'est alors que la copie des deux autres, mal venue au milieu du front ; rapidement, les sculpteurs lui font perdre sa dissymétrie native et lui donnent un aspect plus « naturel ». Puis, plaçant verticalement cet œil de la science qui éclaire le monde, ils en font le symbole visible de l'axe du cosmos que le dieu porte en lui ; qui plus est, ils peuvent alors

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

le trancher plus aisément lorsque, par exemple, Śiva devient androgyne et que seule sa moitié mâle doit en être pourvue.

En effet, le renouvellement de l'anatomie se manifeste par des adjonctions – bras, jambes, yeux ou visages –, mais aussi par des combinaisons de genres ou d'espèces. Dès l'époque kouchane, pour traduire l'union de l'esprit (*puruṣa*) et de la matière (*prakṛti*), point de départ de la création de l'Univers et point d'arrivée de sa résorption, les sculpteurs de Mathura fondent Śiva et sa parèdre – sa puissance (*śakti*) – en un être unique mais bipartite. Les deux demi-corps de ce « Seigneur à moitié femme » (Ardhanarīśvara) sont accolés selon l'axe médian de l'image : l'un puissant, carré et solide comme le sont à Mathura tous les grands dieux, l'autre marqué par cette plénitude généreuse des formes qui de tout temps traduit en Inde la beauté féminine. En dépit de la rupture soulignée par les parures – chacun porte les siennes – la fusion est parfaite, l'être est un et son image est aussi magnifiquement naturaliste que le plus achevé des portraits humains. Son subtil équilibre ne sera d'ailleurs pas rompu lorsque plus tard de lointains héritiers des sculpteurs de Mathura, pour rendre le portrait plus fidèle, pourvoiront la moitié mâle de deux bras alors que l'autre n'en aura toujours qu'un seul ; loin d'être monstrueuse, cette dissymétrie apparaît aussi nécessaire à l'harmonie plastique que la symétrie très humaine de la plupart des autres images divines à bras multiples.

Parfaitement maîtrisé dès son apparition au début de notre ère, ce *naturalisme de l'impossible* aboutit à une libération complète du corps ; il se manifeste désormais partout, aussi bien dans les épaules puissantes d'où jaillissent plusieurs bras que dans le cou, unique et quadruple, de Brahmā à quatre visages ou dans la nuque puissante de Viṣṇu Varāha à tête de sanglier, ou encore dans la protubérance crânienne du Buddha. Même s'il ne lui est pas exclusif – pensons aux centaures –, il apparaît comme une des grandes inventions de l'art indien et comme l'un de ses instruments privilégiés pour traduire la puissance divine. C'est à lui sans doute que pensait Rodin lorsque, contemplant un Śiva dansant, il s'exclamait : « Quel talent dans l'orgueil du corps ! »

Le même jeu de demandes et de réponses se retrouve dans l'élaboration progressive du code régissant les attitudes, gestes, attributs, parures, etc., qui tous participent à la définition visuelle du portrait, le précisant, lui faisant mieux traduire la complexité du dieu et le mettant en situation. Ainsi dans le domaine des gestes : si la main souplement ouverte, paume vers l'avant, doigts vers le bas, est très tôt le geste canonique pour traduire la générosité du dieu (quel qu'il soit)

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

envers ses dévots, c'est très probablement parce qu'il s'oppose au poing fermé qu'on prête classiquement (sans le représenter !) au maître spirituel qui retient sa science sans la transmettre à ses disciples ; quelle plus belle réponse que ce geste-calembour à l'obligation de montrer que la faveur divine se traduit par le don de la connaissance qui mène à la libération, but final de tous les dévots ? Mais la gestuelle des images divines doit surtout beaucoup à l'art dramatique – théâtre ou danse, l'Inde ne les sépare pas –, où elle joue un rôle majeur dans la « transmission » (*abhinaya*) des émotions (*rāsa*) au spectateur ; les acteurs-danseurs étaient là pour fournir les modèles, surtout si les grandes fêtes des dieux étaient, comme le sont de nos jours les fêtes en l'honneur de Kṛṣṇa à Mathura, l'occasion de représentations théâtrales où l'on jouait la vie du dieu. Fixé par le sculpteur sans être jamais figé, le geste qui témoigne et de l'anecdote et de la vertu du dieu donne aussi à l'image la plus statique une dynamique, amplifiée le cas échéant par la multiplication des membres ; par ce biais, les sculpteurs, maîtrisant parfaitement le corps réinventé, y introduisent le Temps, celui d'un simple mouvement comme celui de la création cosmique.

Styles dynastiques, écoles régionales ou art indien : l'exemple de l'art gupta

L'Inde sans capitale ni pape a toujours vécu à des rythmes divers qui rendent difficile la présentation globale de son art dans une perspective historique. Entrer dans le détail de l'apparition des formes, de leur développement et de leur enchaînement, c'est la voir se morceler et voir l'histoire de son art prendre l'aspect d'un enchevêtrement de pistes plus ou moins longues et continues. Même en dehors du cas extrême où l'art indien vit simultanément aux heures hindoue et musulmane, l'unité recherchée éclate à tout moment en écoles (ou en styles) dont l'interdépendance est souvent plus évidente que palpable. La mise en parallèle avec l'histoire politique pousse à désigner la plupart de ces écoles par le nom des dynasties qui contrôlaient leur aire d'expansion. Le procédé fournit commodément un repère chronologique et une localisation géographique, mais il est trompeur, et on tend de plus en plus à limiter son emploi. En effet, les rythmes de l'art ne se calquent pas sur ceux de la politique, et les limites d'une école dans le temps et dans l'espace ne s'ajustent pour ainsi dire jamais à celles de sa dynastie éponyme (elles sont souvent d'ailleurs aussi incertaines les unes que les autres). De plus, l'usage de telles désignations implique que l'on accorde à la commande royale un rôle moteur qui se manifesterait par la reprise consciente d'archétypes de fondation royale par les commanditaires de moindre rang (potentats locaux, cités, guildes, etc.) ;

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

la chose est possible (on peut penser en particulier aux périodes pallava ou côla en Inde du Sud, ou à celle de Vijayanagar dans le sud du Deccan) ; mais l'absence de documents épigraphiques probants la rend parfois très incertaine, témoins l'Orissa du VII^e^ siècle et surtout l'Inde du Nord sous les Gupta.

Le morcellement régional de l'art indien est sensible dès que, vers le début de notre ère, les témoins sont assez abondants pour être significatifs. Alors coexistent parfois en parfaite anachronie des écoles anciennes et d'autres récentes : celles du Madhya Pradesh (autour de Sanchi), du Maharashtra, de l'Andhra et celles de Mathura et du Gandhara ; irréductibles les unes aux autres (même les deux dernières qui sont l'une et l'autre dans l'orbite kouchane) en dépit de parentés évidentes, elles sont autant d'étapes simultanées menant à l'art gupta. Plus impérial que la dynastie qui lui donne son nom, ce dernier déborde peu cependant sur l'Inde péninsulaire, où de nouvelles écoles surgiront à la fin du VI^e^ siècle. Il présente le cas exceptionnel d'être le seul style que l'on puisse, sans abus, confondre avec l'art indien de son temps (fin du IV^e^ s. - milieu du VI^e^ s.).

Le terme « postgupta » appliqué à la période suivante est un pis-aller pour regrouper, par référence à un héritage commun, une nébuleuse d'écoles régionales dont chacune à sa manière interprète cet héritage et l'intègre de façon patente à son propre vocabulaire. Il ne peut s'appliquer à l'ensemble de l'art indien si, comme nous venons de le faire, on lui donne une implication autre que strictement chronologique. En effet, comme l'a rappelé James Harle, l'école dite pallava qui au début du VII^e^ siècle marque les débuts de l'art indien au Tamilnad n'a rien d'une héritière du monde gupta : paradoxalement, elle en est plutôt par certains côtés le parallèle anachronique ; ainsi, la sérénité et l'harmonie qui dominent sa sculpture tranchent avec l'exubérance affichée de la plupart de ses contemporaines, même les plus voisines du Karnataka ou de l'Orissa. Ce décalage apparent dans l'évolution des formes n'est pas un retard. Il traduit simplement la force extrême d'une identité régionale qui, sans l'isoler, va marquer l'art de l'Inde du Sud tout au long de son histoire.

Pour en revenir à l'art gupta, son unité ne repose pas sur la reproduction à l'identique de modèles élaborés dans un centre, mais sur un consensus intellectuel qui se traduit par une vision unique des choses et des êtres. Cette vision nouvelle qui « fait de la beauté physique sensuelle l'emblème de la beauté spirituelle » (Benjamin Rowland) est dominée, contrôlée pourrait-on dire, par l'équilibre propre aux époques

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

« classiques » ; quand elle se produit et où elle se produit, la rupture de cet équilibre marque la naissance d'un art postgupta.

Si les cinq grandes écoles antérieures participent chacune à la genèse de l'art gupta, celle de Mathura, où elles ont convergé, joue un rôle privilégié. C'est là en effet où l'on sent le mieux le glissement insensible vers l'expression sereine de la vie intérieure et qu'un doute subsiste parfois sur l'attribution d'une pièce : « art kouchan finissant » ou « art gupta naissant », ou bien encore, en termes plus généraux, « art préclassique » ou « classique ». Mathura est d'ailleurs l'un des rares sites où la pesanteur de la tradition locale reste vraiment sensible dans la production d'époque gupta, beaucoup plus par exemple qu'à Sanchi (en dépit de la présence de la « copie » gupta d'un chapiteau de pilier libre de l'époque d'Aśoka). Le cas du Gandhara (et des régions voisines) est plus ambigu : certaines prolongations tardives (essentiellement parmi les stucs de Hadda) peuvent aussi bien être intégrées à la production gupta que considérées comme des épiphénomènes périphériques. Un problème analogue se pose à propos d'Ajanta, où l'on hésite pour cette époque entre l'idée d'une annexion au domaine artistique gupta et celle d'une forte « influence » sur une tradition régionale maintenue par les Vākāṭaka qui dominent alors le Maharashtra, alliés mais non vassaux des Gupta. Ailleurs, les variations constatées dans la statuaire peuvent être assimilées le plus souvent à des différences d'équipes d'artistes. Le phénomène n'a rien d'étonnant, vu la taille de la zone géographique considérée, mais il est même sensible pour des sites très proches : ainsi, au Madhya Pradesh, Udayagiri et Vidisa-Besnagar. Ces nuances se mueront souvent en traditions régionales ; Sarnath, dépendance artistique de Mathura à l'époque prégupta, s'en détache ensuite ; les statues du Buddha qui sortent de ses ateliers – parmi les plus belles qu'ait produites l'art indien – sont subtilement différentes de leurs contemporaines de Mathura, et leurs traits fluides se retrouvent plus tard dans l'art pāla qui domine l'Inde orientale à partir de la fin du IX^{e} siècle.

L'apparition du consensus qui fait que la nouvelle école n'a rien de régional, en dépit de variations dont on vient de parler, peut être due à différents facteurs. Du point de vue purement chronologique, le phénomène est un fait acquis au début du V^{e} siècle, au plus tard, lorsque des témoignages, peu nombreux mais indubitables, de la nouvelle école sont disséminés du Rajasthan au Bihar. La dynastie Gupta est alors pratiquement à l'apogée de sa puissance : l'empire va du nord du Bengale au Kathiawar et de l'Himalaya à la Narmada. Cela a dû jouer un rôle, ne serait-ce qu'en facilitant un brassage des idées et des formes dans un climat semble-t-il pacifique. Cependant, l'effondrement du

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pouvoir politique dans la seconde moitié du V^e^ siècle ne se sent nullement dans l'activité artistique, il semble même coïncider avec l'expansion de l'esthétique gupta vers le Maharashtra (Ajanta). En ce qui concerne le rôle direct qu'auraient pu jouer certains souverains, comme Samudragupta (335-env. 380), dont une inscription célèbre le goût pour les arts, ou surtout Candragupta II (380-415), modèle du protecteur des arts et lettres dans la tradition postérieure, on manque de témoignages probants. Dans le même ordre d'idées, on peut noter que les capitales de l'empire gupta, Pataliputra puis Ujjain, ne contiennent guère de traces de l'activité artistique de l'époque.

On a parfois insisté sur ce que l'apparition de la dynastie Gupta marque en quelque sorte la fin de la domination « étrangère » sur l'Inde du Nord, faisant ainsi du phénomène qui nous concerne le résultat d'une sorte de « renaissance nationale ». L'hypothèse est des plus contestables, mais elle a le mérite de rappeler que l'époque gupta, brillante dans tous les domaines de l'esprit, témoin Kālidāsa le prince des poètes, est marquée par un effort intense de mise en ordre de l'indianité ; grâce à la rédaction définitive des grandes encyclopédies mythologiques (*purāṇa*), sculpteurs et poètes vont disposer d'un ensemble de références, normalisées en quelque sorte, dans les domaines de la mythologie et de l'iconographie. Les premiers traités techniques sur le théâtre ou le plaisir (*kāma*), qui apparaissent semble-t-il au même moment, participent d'une tendance analogue.

Brassages internes et apports extérieurs autour de la Krishna

Le mouvement brownien qui brasse constamment l'art du sous-continent, assurant ainsi la pérennité d'un art indien, l'enrichissement mutuel de ses écoles régionales et le renouvellement des formes, est difficile à saisir dans le détail, tant ses moteurs sont multiples. Nous connaissons plus souvent le résultat d'une rencontre de formes que les circonstances qui l'ont suscitée, même lorsque ces dernières s'inscrivent de manière assez claire dans le cadre de l'histoire politique qui force parfois le mouvement. Le cas s'observe le mieux dans des zones de contact privilégiées de la géographie historique de l'Inde, ainsi le bassin de la Krishna-Tungabhadra – le grand fleuve est indissociable de son affluent majeur – qui coupe la péninsule au milieu du Deccan. Souvent atteinte mais rarement franchie de façon durable par les puissances rivales qui se sont succédées au nord et au sud, cette région a toujours constitué une ligne d'équilibre entre deux périphéries, un lieu parfait d'échanges et de croisement en particulier dans l'interfluve entre la Krishna proprement dite et la Tungabhadra et aux abords de leur confluent. Les signes les plus patents du phénomène s'observent dans

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

l'architecture, aussi remarquable par son originalité que par les références divergentes qu'elle suggère.

La région fait son entrée dans l'histoire de l'art de l'Inde à la fin du VI^e^ siècle sous les Cālukya qui vers 540-550 ont installé leur capitale dans l'interfluve à Bâdâmi. Ayant étendu rapidement leur domaine vers le nord et vers l'ouest, ils constituent une des grandes puissances de l'Inde lorsque, sous Pulakeśin II, le vainqueur de Harṣa, ils tournent leurs ambitions vers l'est et le sud. Ils s'y heurtent à une autre grande puissance, celle des Pallava de Kancipuram qui contrôlent non seulement le pays tamoul mais encore de vastes secteurs de la zone qui au nord sépare ce dernier de la Krishna. Le conflit débute vers 620 et dure presque sans interruption jusqu'au déclin des protagonistes au milieu du VIII^e^ siècle, scandé par une alternance d'expéditions lointaines : à deux reprises, les armées pallava occupent Bâdâmi tandis que leurs adversaires arrivés plusieurs fois aux murs de Kancipuram pillent la ville au début du VIII^e^ siècle.

Connu à travers des monuments dont la plupart se trouvent dans l'interfluve (Bâdâmi, Pattadakal, Aihole...) ou plus en aval à proximité du confluent (Alampur, Kudavelli), l'art des Cālukya est par bien des côtés un magnifique surgeon de l'art gupta, transfiguré à travers Elephanta ou Ajanta et renouvelé par le génie du lieu. L'un de ses aspects les plus remarquables est cependant la coexistence de deux partis architecturaux diamétralement opposés, caractérisés l'un par une superstructure curvilinéaire, l'autre par une superstructure à faux étages. Dans l'avenir, le premier ne se trouvera jamais au sud de la Krishna mais sera universel au nord, le second n'apparaîtra jamais au nord (à une exception notable dont nous parlerons plus loin) et sera non moins universel au sud, ce qui se traduit dans les appellations traditionnelles de « type du Nord » et « type du Sud ». Dans un cas comme dans l'autre, les monuments, parmi lesquels se trouvent les plus anciens temples en pierre dignes de ce nom construits dans toute la péninsule, sont marqués par cette perfection immédiate qui amène à supposer une préhistoire dont les témoignages nous manquent ou l'emprunt global d'une forme déjà entièrement élaborée. L'hypothèse de l'emprunt a été la première mise en avant pour le type à faux étages. En effet, exclusif comme on l'a vu au sud de la Krishna, c'est déjà celui des temples pallava, les premiers connus en pays tamoul. Il est donc logique a priori de considérer la présence de cette forme en pays cālukya comme une intrusion liée directement aux rapports conflictuels mais étroits des deux aires culturelles. L'hypothèse résiste mal à l'examen ; des études plus précises sur la chronologie (qui cependant reste toujours mal assurée) ont montré que les plus anciens temples à faux étages du pays

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

cālukya (en particulier le Malegetti Śivālaya de Bâdâmi) sont très probablement antérieurs à leurs homologues pallava (les temples excavés de Mahabalipuram) ; cela pourrait à la rigueur suggérer un mouvement inverse s'il n'apparaissait pas à l'évidence que de toute manière les versions pallava et cālukya du parti à faux étages sont irréductibles l'une à l'autre : leurs rapports sont de cousinage et non de filiation, et supposent tout au plus un ancêtre commun.

L'interprétation pallava, reprise par toutes les écoles qui se succéderont en pays tamoul jusqu'à nos jours, se distingue de son homologue cālukya, en particulier, par le profil pyramidal beaucoup plus accentué de la superstructure. Cette différence est due pour l'essentiel au jeu des proportions : les faux étages des temples pallava sont plus bas et donc plus nombreux pour une même hauteur, les guirlandes d'édicules qui bordent chacun d'entre eux sont plus denses, le « toit » qui vient au sommet de la superstructure est beaucoup plus miniaturisé. Dans les deux cas, le décor des façades simule, au rez-de-chaussée comme sur les faux étages, une architecture hypostyle en bois, mais il est très dense en pays pallava, comme si les maîtres d'œuvre avaient voulu mieux faire disparaître la pierre bien réelle sous le bois feint ; sa sobriété relative dans le monde cālukya, où l'on joue volontiers sur la beauté du mur nu, contraste avec l'importance qu'y connaît le décor intérieur (parois et plafonds) pratiquement absent en pays tamoul.

Il faut donc écarter l'idée que le conflit politique est à l'origine de l'emploi simultané d'un même parti architectural dans les deux empires, mais on va voir que ce même conflit va provoquer la rencontre des deux interprétations et que, si les Cālukya n'ont pas rapporté en butin de guerre le type de temple à faux étages, ils n'en ont pas moins dans des circonstances très précises fait appel au modèle pallava, assurant ainsi son influence future sur l'architecture de la région. En effet, quelques années après l'occupation victorieuse de Kancipuram, une reine cālukya fait construire à Pattadakal un temple, le Virupakṣa, qui par ses dimensions – c'est le plus grand des temples cālukya – comme par le jeu de ses masses et certains détails de son organisation est à l'évidence, comme cela a été souligné depuis longtemps, inspiré du Kailāsanātha, le grand temple de la capitale pallava et jusque-là le plus vaste de la péninsule. Il s'agissait certainement de traduire de façon monumentale le transfert de la suprématie d'une capitale à l'autre. À y regarder de près, on constate que l'emprunt n'a pas porté que sur les dimensions, mais que la lecture « cālukya » du parti à faux étages a été renouvelée par un infléchissement subtil des proportions de la superstructure : le toit est plus petit, les faux étages un peu plus bas et le profil, sans être

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

tout à fait celui du Kailāsanātha, n'est plus celui des prédécesseurs locaux.

La mutation (que l'on retrouve dans un autre temple de Pattadakal construit au même moment) peut sembler légère, d'autant plus que le monument conserve par ailleurs – on pourrait même dire « affiche » – son appartenance à la tradition cālukya. Elle est cependant fondamentale : en effet, si ces temples de Pattadakal sont les derniers grands monuments des Cālukya de Bâdâmi, le type renouvelé fait désormais partie du vocabulaire des formes. Dès le milieu du VIII^e^ siècle, une nouvelle puissance, celle des Rāṣṭrakūṭa venus du nord, atteint la Krishna et commence à supplanter les Cālukya. Ses architectes intègrent la forme nouvelle à leur langage et la transportent, repensée, au Maharashtra, où ils excavent, une trentaine d'années après la construction de Pattadakal, le Kailāsa d'Ellora, avatar le plus septentrional du parti à faux étages, mais aussi l'un des plus beaux témoignages de la complexité du tissage de l'art indien.

Dans la région elle-même, le type se perpétue avec les temples de Bhavanasi Sangam de l'extrême fin du VIII^e^ siècle, marqués par la même fusion d'héritages multiples que celui d'Ellora, mais aussi au-delà. Il est à l'occasion repris dans de nouveaux langages, ainsi par exemple lorsque s'élabore la superstructure à degrés qui combine la régularité de son profil pyramidal et son toit caractéristique à l'abondance des minces niveaux horizontaux empruntée au parti curvilinéaire. Il resurgit parmi d'autres lorsqu'aux XV^e^ et XVI^e^ siècles les artistes des bords de la Krishna pratiquent volontiers le retour à l'antique sous l'impulsion du royaume de Vijayanagar qui se pose en défenseur de la tradition hindoue vis-à-vis des monarques musulmans installés au nord du fleuve.

Le voyage en Orient, ou à chacun sa beauté

L'apparition des arts indianisés en Asie du Sud-Est peut se définir comme le résultat de la transfiguration de formes indiennes au contact d'un milieu nouveau, ou plus exactement de milieux nouveaux ; elle n'en demeure pas moins un phénomène insaisissable dont l'étude présente de multiples difficultés qui concernent aussi bien l'importance que l'on a parfois accordée à d'éventuels prototypes indiens (dont la localisation elle-même fait problème) que la préhistoire locale de ces arts. En fait, les seuls points certains sont l'origine première du phénomène – le voyage vers l'Orient de quelques Indiens – et son résultat final, un enrichissement multiforme du langage artistique de l'indianité.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les images des dieux indiens sont apparues sur le sol de l'Asie du Sud-Est avec les voyageurs qui, dès le IIe siècle de notre ère (au plus tard), sont venus commercer dans ses comptoirs côtiers. Arrivant d'un peu toute l'Inde, comme le montre l'archéologie des échanges commerciaux, ces marchands apportaient avec eux, aussi bien pour leurs dévotions personnelles que pour celles – publiques – de leurs petites communautés, des représentations divines dans le goût de leurs régions d'origine. Un bon exemple en est fourni par des statues de Buddha en bronze, trouvées en divers points d'Asie du Sud-Est, qui se révèlent de purs produits de l'art de l'Inde du Sud ou de Ceylan des premiers siècles de notre ère. Il est d'ailleurs possible que certaines d'entre elles aient été fondues sur place (la chose n'est pas toujours facile à déterminer) et il n'y a pas lieu de s'en étonner : comme de nos jours la diaspora indienne dans de nombreux pays du globe, les petites colonies marchandes disséminées dans les comptoirs côtiers de Thaïlande, de Malaisie, d'Indonésie ou d'ailleurs devaient faire venir, lorsqu'on en ressentait la nécessité, des artistes – sculpteurs et architectes – pour la construction de leurs temples et la confection des images qu'ils abritaient. Cet apport de pièces indiennes (ou leur production sur place par des artistes de formation indienne) se prolonge d'ailleurs bien au-delà de la période fondatrice, comme on peut le constater dans les zones où aboutissent les grandes voies du commerce maritime : aux environs de l'isthme de Kra (Thaïlande méridionale) par exemple où au XIe siècle apparaissent des statues en pierre de dieux indiens que peu de chose sinon parfois une certaine maladresse permet de distinguer des images des mêmes dieux sculptées à la même époque au Tamilnad : elles en sont visiblement des imitations. De même, on connaît en Indonésie un nombre important de statuettes de bronze qui appartiennent très nettement à l'art du Bengale des IXe et Xe siècles : les unes visiblement importées, les autres fabriquées sur place mais peu ou pas différentes des premières. Toutes ces images, les plus anciennes comme les plus récentes, montrent ce à quoi aurait pu se limiter l'expression artistique de l'indianité en Asie du Sud-Est : une simple excroissance géographique de la production de centres indiens régionaux.

Or les choses ont tourné tout à fait autrement et le genre d'images dont nous venons de parler reste l'exception. En effet, on voit apparaître dès le Ve siècle (et se multiplier à partir du VIe), dans diverses régions de l'Asie du Sud-Est (sud de la Thaïlande et du Cambodge actuel, Indonésie...), des œuvres qui, d'un côté, sont d'une inspiration indienne indubitable et rigoureusement orthodoxe, et, de l'autre, apparaissent comme différentes de leurs homologues indiennes contemporaines ou

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

antérieures, celles dont les pièces importées fournissent quelques témoins. Des détails suggèrent souvent des rapprochements avec la production de telle ou telle école régionale du sous-continent indien ; mais on constate cependant que toutes les tentatives visant à localiser de façon quelque peu précise la parentèle indienne d'une quelconque de ces images débouchent sur une accumulation de références divergentes et contradictoires : ainsi telle statue de Viṣṇu trouvée à Chaya (Thaïlande méridionale) et datant du V^e^ ou du VI^e^ siècle a été rapprochée de représentations indiennes d'Andhra Pradesh et du Rajasthan, avec des arguments qui ne portent pas sur les mêmes points mais qui sont aussi convaincants les uns que les autres.

Cette irréductibilité à la production artistique du sous-continent indien qui marque le Viṣṇu de Chaya et ses semblables va être l'une des caractéristiques majeures des arts de l'Asie du Sud-Est indianisée. Elle découle directement de l'adoption pleine et entière – on n'ose guère parler de « conversion » – du brahmanisme et du bouddhisme, religions indiennes, par des peuples de l'Asie du Sud-Est (ou plus exactement par des membres de leurs classes dirigeantes). Ce sont ces nouveaux dévots qui sont désormais les commanditaires. Contrairement aux « voyageurs » tamouls, gujarati et autres qui ne cherchaient qu'à faire reproduire sur place leurs lieux et objets de culte familiers, ils n'ont pas de passé dans leur nouvelle foi. La seule tradition indienne qu'ils connaissent – et les inscriptions montrent qu'ils la connaissent bien – est celle de l'orthodoxie qui, indifférente aux idiosyncrasies régionales, gère l'indianité. Au niveau de la commande, c'est à partir de cette tradition et du respect des normes qu'elle impose qu'ils formuleront leurs exigences, avec la littéralité propre aux prosélytes : là encore c'est une mutation durable et c'est désormais en Asie du Sud-Est que l'on trouvera certaines des plus fidèles traductions des schémas théoriques indiens. Pour l'orthodoxie, les dieux et leurs temples doivent être beaux, ce que soulignent les innombrables descriptions prescriptives d'images ou de bâtiments qui se terminent par une formule telle que : « et que l'œuvre soit faite de façon à être belle ». Mais belle aux yeux de qui ? La chose n'est jamais précisée tant il est évident que ce ne peut être qu'aux yeux des fidèles qui puiseront dans leurs propres cultures leurs critères d'appréciation.

L'art de l'Inde doit sa diversité à cette exigence d'une beauté sans modèle imposé. Les arts de l'Asie du Sud-Est peuvent et savent en tirer et leur indépendance et leur multiplicité. La commande, tout en enfermant les artistes dans ce qui peut n'être qu'un carcan de normes, les libère simultanément de la copie ou de l'imitation. C'est au génie du lieu d'interpréter les normes : ainsi, moins ouvert qu'en Inde aux

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

formes excessives, il lui faut, par exemple, rendre patentes la puissance créatrice et la fécondité sans présenter crûment les organes sexuels des dieux et des déesses, ou bien encore donner une beauté moins exacerbée à l'horrible sans diminuer l'effroi que suscitent les êtres démoniaques : il le fera magnifiquement et sans effort. D'un autre côté, rien ne lui interdit de faire des emprunts à des œuvres relevant de la même orthodoxie et qui, venues de loin, n'en semblent pas moins belles ; il ne s'en prive pas, intégrant sans contrainte le motif lointain à son propre langage devenu l'un de ceux de l'indianité.

Mais ce langage est multiple comme le sont les cultures qui accueillent l'indianité en Asie du Sud-Est ; chacune a le sien, comme chacune a sa langue qui, sans perdre son individualité, s'enrichit de termes sanskrits ou pâli et adapte à ses propres exigences une écriture indienne qui devient sienne. Cependant, le legs du passé de ces cultures est plus simple à évaluer dans le domaine linguistique que dans celui des arts. Du côté des objets d'art, l'hiatus est le plus souvent si considérable que les rapports en deviennent aussi incertains que ceux de l'art de l'Indus et de l'art indien : ainsi, par exemple, pour la céramique de Ban Chiang ou les tambours de bronze et les arts indianisés qui leur ont succédé en Thaïlande ou au Champa aux environs du V^{e} siècle de notre ère. C'est ailleurs que nous trouvons les sources des multiples lectures de l'indianité qu'offrent les arts de l'Asie du Sud-Est. Chaque peuple a son visage que ses sculpteurs donnent aux dieux ; chacun aussi a ses mythes et ses métaphores qui se mêlent à ceux qu'il puise dans la tradition indienne. Ainsi seule la place qu'occupaient depuis toujours les serpents dans l'imaginaire des Cambodgiens permet d'expliquer comment ces derniers ont su représenter la voie très immatérielle qui, à travers le cosmos, relie le monde des hommes à celui des dieux. Comme Paul Mus l'a montré, si les serpents, qui dans la tradition du Sud-Est asiatique figurent l'arc-en-ciel, bordent sous la forme de longs cordons de pierre les chaussées qui traversent les douves des temples, c'est parce que, dans le monde indien, l'arc-en-ciel, appelé aussi l'arc d'Indra, est cette voie cosmique. La banale balustrade utilitaire traverse ainsi le ciel en une image splendide qui ne pouvait naître ni sans l'indianité ni hors du nouveau territoire qui l'avait adoptée.

De Nalanda à Angkor ou les théologiens au service du roi

L'indianité doit une bonne part du succès de son implantation en Asie du Sud-Est à l'étroite symbiose qui l'y a toujours unie au pouvoir royal. Tout en adoptant dans ses grands traits la conception indienne de la royauté, les monarques y ont intégré – les indianisant ainsi par une sorte de mouvement à rebours – nombre des notions autochtones sur

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

lesquelles leurs prédécesseurs fondaient leur puissance. Le cas du Cambodge angkorien est très significatif. Le plus voyant symbole de la monarchie est le « temple-montagne », que chacun ou presque des souverains les plus importants qui se sont succédé de la fin du IXe siècle à celle du XIIe a érigé pour marquer le centre (tout au moins théorique) de sa capitale, et par là même celui de son royaume. Plus ou moins complexe, il est constitué essentiellement dùne pyramide à degrés, la montagne, couronnée par un édifice, le temple, abritant la représentation dùn dieu (généralement Śiva sous la forme du Liṅga, son symbole phallique), auquel est donné le nom du roi constructeur : ainsi le temple-montagne de Bakong, lùn des premiers construits dans la région d'Angkor, contient-il un Liṅga nommé Indreśvara du nom du roi Indravarman qui lèdifia à la fin du IXe siècle. Comme on là montré depuis longtemps, ce type de monument est avant tout la traduction sous de merveilleux habits « indiens » (bien que lInde nàit rien produit de tel) du lien qui depuis un temps immémorial unit en Asie du Sud-Est le roi à la montagne. Quant au dieu auquel est dédié ce temple-montagne, on le désigne souvent par le terme de *devarāja* (littéralement, roi des dieux, ou peut-être « dieu-roi »). Comme là suggéré récemment lèpigraphiste Claude Jacques, ce mot, bien que parfaitement sanskrit, est sans doute – effet de l« indianisation » – la traduction dùne expression khmère : celle-ci désigne, personnalisé à chaque règne sous le nom du roi, le dieu du sol du royaume, notion bien peu indienne.

Lindianisation de tels concepts ancrés dans les traditions autochtones est loin dêtre un phénomène superficiel. Làcte fondateur du culte du *devarāja* se réfère nommément à des traités sanskrits dont la provenance indienne est indubitable ; lidentification de la vieille divinité autochtone avec Śiva sàppuie sur une maîtrise parfaite des subtilités de la théologie śivaïte ; quant aux architectes des temples-montagnes, ils ont soumis la forme nouvelle quils inventaient au principe rigoureux de symétrie, de proportion et de régularité parfaites quils avaient emprunté aux traités théoriques indiens pour finalement bâtir quelques-unes des plus belles manifestations architecturales de lindianité.

Tout au long de son histoire, la monarchie angkorienne va ainsi sàppuyer sur lindianité pour asseoir son pouvoir ; les rois, dont les exploits sont sans cesse égalés à ceux des grands héros du *Mahābhārata* ou du *Rāmāyaṇa*, sont même célébrés parfois pour leur zèle à propager tel ou tel savant traité de sanskrit. Cette complicité atteint sans doute son paroxysme, tout en apparaissant sous un jour totalement nouveau, lorsque Jayavarman VII (1178-env. 1220), lùn des plus grands souverains quàit connus le Cambodge ancien, entreprend de

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

reconstruire – matériellement et spirituellement – l'empire khmer et sa capitale, Angkor, attaquée et pillée par une armée venue du Champa (sud du Vietnam actuel). Pour cela, il exploite toutes les ressources que lui fournissent aussi bien les différentes écoles de l'indianité que la tradition khmère. À l'instar des dieux et des démons qui, selon la mythologie indienne, barattent la Mer de Lait pour en extraire la liqueur d'immortalité, il « baratte l'océan de la Victoire » et, pour mieux le montrer, fait de la capitale qu'il reconstruit l'image d'un gigantesque barattage : aux portes de la ville, les balustrades des chaussées qui franchissent les douves sont constituées par des théories de dieux et de démons qui, pour actionner le baratton, tirent en guise de cordes sur des serpents dont la tradition khmère fait des arcs-en-ciel ; le baratton, quant à lui, n'est autre que le temple-montagne que Jayavarman VII érige au centre de la cité.

Placé au cœur d'un des plus grands mythes du brahmanisme, ce temple-montagne, qu'on appelle de nos jours le Bayon, est cependant bouddhique, contrairement à tous ceux qui l'ont précédé : une statue du Buddha méditant à l'abri du capuchon d'un serpent polycéphale trône en son centre à la place habituelle du Liṅga de Śiva ; tout autour, un panthéon mêlant dieux du sol, ancêtres divinisés et autres – tous sous les traits de dieux indiens – transforme le temple en une carte et une histoire mystiques du Cambodge ; l'ensemble est inouï, couronné de tours parées de gigantesques visages auxquels font écho ceux qui surmontent les portes de la ville.

Le bouddhisme que Jayavarman VII met au service de son pouvoir est celui du Grand Véhicule (*mahāyāna*) dont les maîtres sont, depuis quelques siècles, les théologiens de Nalanda (Bihar), la grande université bouddhique de l'Inde orientale. Il accorde une place de premier rang à des intercesseurs tels que le Bodhisattva Avalokiteśvara, ou encore sa parèdre Prajñāpāramitā (Perfection de la Sagesse) : leurs images à tous deux seront les plus nombreuses, avec celle du Buddha, dans l'empire de Jayavarman VII. Sensible dès le X^e^ siècle, l'influence des docteurs de Nalanda s'accroît encore au moment même du règne de Jayavarman VII, lorsque certains d'entre eux, fuyant la menace musulmane, viennent se réfugier en Asie du Sud-est dans les toutes premières années du XIII^e^ siècle.

Pour mieux assurer la cohésion spirituelle de son empire (qui couvre les territoires actuels du Cambodge, de la Thaïlande et du sud du Vietnam), Jayavarman VII répand partout des statues qui reproduisent à l'identique des modèles inventés par des sculpteurs de la capitale ; parmi celles-ci, il y a tout d'abord son propre portrait : un de ses

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

multiples exemplaires était installé dans le temple-montagne lui-même, face au Buddha central, comme pour souligner que le roi, premier dévot du Buddha, était aussi son interlocuteur privilégié. Il y a aussi les images d'innombrables personnages divins : le Buddha (abrité par un serpent comme au Bayon), Avalokiteśvara (sous des formes jusque-là inconnues mais fondées sur l'interprétation littérale de textes à la gloire de ce Bodhisattva), Prajñāpāramitā (dont les représentations sont sans doute, parfois, le portrait d'une des deux épouses du roi), ou bien encore Śiva, Viṣṇu et d'autres dieux brahmaniques, car sa ferveur bouddhique n'empêche pas Jayavarman VII de leur accorder une large place et de récupérer ainsi à son profit l'héritage religieux de ses prédécesseurs. De la même manière, le souverain couvre l'empire d'édifices bâtis sur des modèles imposés et inventés pour l'occasion : gîtes d'étapes ou chapelles d'hôpital, parés d'images du Buddha ou d'Avalokiteśvara, ils témoignent à la fois de l'attention que le roi porte au bien-être de ses sujets, de sa dévotion bouddhique et plus encore de l'omniprésence de son pouvoir.

Ces statues et ces constructions, inspirées par la théologie et la politique, pourraient avoir la froideur des produits d'un art officiel et imposé, tandis que la répétition à l'infini de certains modèles pourrait engendrer la lassitude, il n'en est rien. De façon très paradoxale, le règne de Jayavarman VII est sans doute celui où l'art khmer a été le plus humain, le plus personnel et aussi le plus exubérant et le plus passionné, en dépit de la sérénité souriante qui en marque tous les visages, ceux des statues comme ceux des tours du Bayon ou des portes. Le sourire « ni gai, ni dément, ni amer, humain, amical, entendu » (Paul Mus) est celui de la connivence entre le Buddha et le roi, entre ce dernier – Buddha en ce monde – et ses sujets. Tous ces visages souriants ont d'ailleurs un air de famille ; rien d'étonnant à cela, tant il est évident que ceux des dieux ou d'Avalokiteśvara s'inspirent le plus souvent de celui du roi, tandis que chez bien des déesses il faut sans doute chercher le reflet d'une de ses deux épouses successives, Jayarājadevī, « qui suivait le chemin calme du Buddha et qui était la joie du monde », ou sa sœur Indradevī, une savante théologienne « surpassant par sa grâce la grâce de ceux qui sont doués de beauté, par sa science l'intelligence des philosophes » – pour reprendre les termes d'un célèbre texte composé par la seconde en l'honneur de la première.

La maladresse de certaines copies lointaines, tels les Avalokiteśvara installés à Muang Sin aux confins de la Birmanie, le caractère bâclé de la plupart des édifices (à commencer par le temple-montagne), la mauvaise qualité des matériaux utilisés qui conduit à alourdir les corps : rien de tout cela ne peut dissimuler l'invention

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

extraordinaire d'une esthétique du sourire voulue par un autocrate, sans doute mégalomane, peut-être impitoyable, mais certainement inspiré.

Les nouveaux centres : la transfiguration d'Angkor et de Dvāravatī par les Thaïs

Au XIII^e^ siècle, l'Asie du Sud-Est se trouve, comme toute l'Eurasie, sous le signe des Mongols. Leur action directe y est le plus souvent sans lendemain, mais elle a pour conséquence la montée en puissance des Thaïs, et surtout leur indianisation au contact des « vieilles » cultures – Dvāravatī et le monde khmer – qu'ils supplantent dans le bassin du Ménam, le cœur de l'actuelle Thaïlande : venant du Yunnan, ils avaient commencé à s'infiltrer dès la fin du XI^e^ siècle. Le royaume thaï de Sukhotai est la première manifestation éclatante de ce phénomène politique et culturel : fondé peu après 1220 à la suite d'une révolte contre la tutelle khmère, il devient sous Rāma Kamheng (dernier quart du XIII^e^ s.), et ce pour quelques décennies, l'État le plus puissant de l'Asie du Sud-Est continentale. Alors, ses frontières débordent au sud, à l'est et à l'ouest celles de la Thaïlande actuelle.

Au moment où le royaume thaï apparaît, deux traditions artistiques relevant de l'indianité coexistent sur le territoire de la Thaïlande actuelle – celle des peuples mônes et celle des Khmers – auxquelles on peut ajouter celle de Śrīvijaya dont l'aire couvre pour l'essentiel la partie péninsulaire du pays. La tradition mône est en quelque sorte autochtone ; on la désignera sous le nom de Dvāravatī en incluant à l'art de Dvāravatī proprement dit – centré sur la région de Nakhon Pathom, il prend son essor aux VI^e^ et VII^e^ siècles – ses périphéries indubitables du Nord-Est (Muang Fa Daet) et du Nord (Haripunjaya [actuellement Lampun], près de Chiang Mai). Imprégné du bouddhisme, l'art de Dvāravatī se traduit en particulier par des stupas au décor stuqué, des statues du Buddha assis ou debout et de magnifiques reliefs sculptés sur des bornes bouddhiques (*sīmā*).

La tradition khmère, sans doute d'implantation ancienne, connaît un développement remarquable à partir du XI^e^ siècle et culmine lorsque Jayavarman VII, à la fin du XII^e^ siècle, pousse les limites de son empire jusqu'à la frontière birmane (Muang Sim) et jusqu'au nord de la Thaïlande actuelle (Sukhotai). Cette implantation ne se fait pas sans enrichissement, renouvellement et échanges. Même s'il est un peu forcé de regrouper systématiquement les monuments et images « khmers » de Thaïlande dans une école de Lopburi autonome, ils sont loin d'être tous des reproductions, parfois teintées de provincialismes, de la production angkorienne courante. Il est même possible que certaines « formes

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

khmères » – tels les Buddha sur nāga – aient été élaborées sous l'influence de Dvāravatī dans la Thaïlande du Nord-Est avant de connaître leur plein développement à Angkor.

Marquant l'apparition de l'art « thaï », les premières manifestations artistiques du nouveau royaume surgissent dans la capitale, Sukhotai, probablement sous Rāma Kamheng. On les sent à la fois nouvelles et nourries du passé. La nouveauté est éclatante pour les images du Buddha : le visage est autre – rien d'étonnant à cela puisque c'est celui des nouveaux commanditaires –, mais le corps l'est tout autant longiligne et souple parfois à l'excès ; les mains ont la grâce de celles des danseuses ; au sommet du crâne, de la protubérance crânienne classique (*uṣṇīṣa*) jaillit une flamme ; plus remarquable encore, autrefois hiératique ou légèrement déhanché, le Buddha debout se met en marche : mentionnée dans les textes canoniques, la posture est connue depuis longtemps sur les reliefs narratifs, mais jamais un artiste n'avait osé la donner à une image de culte, ni en Asie du Sud-Est ni même en Inde, où l'on ne répugne pas à faire sortir de leur hiératisme les dieux installés dans les cellas des temples, témoins les Śiva dansant.

En architecture, au-delà des références multiples à celles d'autres aires où le même bouddhisme du Petit Véhicule est pratiqué (Dvāravatī, Birmanie, Sri Lanka), on est frappé par la forme nouvelle que prennent parfois les stupas, dont la base est cependant adaptée des plans redentés qu'affectionne l'architecture khmère ; certains temples se présentent comme des édifices aux formes lourdes, des sortes de boîtes à statue ; construits en brique ou en latérite, ils sont stuqués – dans la tradition technique du pays mône – mais leur décor est fidèle à l'esthétique nouvelle.

Le renouvellement a surpris – en partie sans doute parce que la présence toute proche des splendeurs khmères conduisait inconsciemment à se demander pourquoi les artistes thaïs ne les avaient pas prises pour seuls modèles. George Coedès, le grand maître des études sur l'indianisation, y a vu essentiellement l'épiphénomène d'une réaction nationaliste contre l'ancienne puissance dominante qu'une révolte avait écartée, réaction dont il relève des traces dans tous les domaines politique, social, culturel ; il souligne en particulier le passage de la notion angkorienne d'un roi dieu sur terre à celle beaucoup plus humaine que reflète la grande inscription du roi Rāma Kamheng. La chose est possible, mais de toute manière elle n'explique pas tout. A.B. Griswold, que cite d'ailleurs G. Coedès, a ouvert une autre voie : tout en soulignant la parenté qui existe entre les Buddha de Sukhotai et certaines images cinghalaises, il a surtout montré que l'anatomie parfois

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

surprenante des premiers pouvait s'expliquer par un retour aux sources textuelles de l'iconographie bouddhique et par la volonté de traduire le plus littéralement possible les caractères extrahumains que les textes canoniques prêtent au corps du Buddha. Nous retrouvons là cette fidélité aux schémas théoriques de l'indianité qui est, on l'a déjà dit, un des traits majeurs de la naissance des arts de l'Asie du Sud-Est. Comme leurs prédécesseurs avaient écarté les modèles importés de l'Inde, les artistes de Sukhotai ont écarté ceux que pouvaient leur procurer Angkor et Dvāravatī (qui pourtant les avaient initiés à l'indianité) pour forger leur propre interprétation.

Dès le milieu du XIV^e^ siècle, la puissance de Sukhotai décroît ; avec la fondation d'Ayuthya, non loin de Lopburi, le centre de gravité du pouvoir se déplace vers le sud, dans une région plus fortement marquée par les traditions antérieures. La monarchie khmère n'est plus que l'ombre d'elle-même. Les souverains d'Ayuthya mènent des expéditions contre Angkor, la pillent à plusieurs reprises – de nombreuses statues partent comme butin – et forcent à son abandon vers 1439. Mais, ce faisant, ils annexent à leur profit l'héritage de la tradition angkorienne. Du point de vue institutionnel, certes – la monarchie d'Ayuthya n'est plus celle de Sukhotai –, mais aussi du point de vue artistique. L'art thaï se nourrit alors de formes khmères, transfigurées au contact d'un nouveau milieu, adaptées à de nouvelles croyances.

Le temple khmer si caractéristique avec sa superstructure à faux étages couronnée d'un triple lotus va devenir le prang, qui tient du temple habitable par les dieux et du stupa, lointain héritier du tumulus funéraire : monument massif – il ne reste pas grand-chose de la cella intérieure lorsqu'elle subsiste – aux redans multipliés, dressé le plus souvent sur un socle très élevé, décoré de stucs parfois exubérants, comme pour rappeler le temple-montagne angkorien.

Le Buddha paré, qui au XII^e^ siècle avait connu un grand succès dans le Cambodge surtout voué au Grand Véhicule, est adopté par les Thaïs qui se réfèrent au bouddhisme theravādin (c'est-à-dire du Petit Véhicule) ; sa parure se développe : il ne s'agit plus simplement d'un diadème et d'un couvre-chignon, complétés parfois de quelques autres bijoux ; les sculpteurs d'Ayuthya remplacent souvent l'austère robe monastique par des vêtements brodés : le Buddha-moine de Sukhotai devient roi (aspect sensible d'ailleurs dans les textes canoniques...).

Émancipé de la tutelle khmère à l'époque de Sukhotai, l'art de la Thaïlande atteint à celle d'Ayuthya la maturité qui lui permet de se nourrir de l'héritage khmer sans perdre sa personnalité et de donner à cet héritage un visage nouveau. Il en sera de même lorsqu'il intégrera à

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

son vocabulaire des formes birmanes (XVI^e s.) ou même occidentales (fin du XVII^e s.). À la vue de certains monuments du temps de Phra Narai – qui échangea des ambassadeurs avec Louis XIV – le visiteur a parfois quelque peu le vertige devant la masse de références qui lui viennent à l'esprit, mais il finit toujours par y retrouver l'architecture de Sukhotai ou d'Ayuthya, toujours aussi thaïe, mais enrichie au contact de l'Autre.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les monuments indiens, théorie et réalité
– du texte au monument bâti et illustré[1] –

L'ensemble des travaux que l'on présente ici est le résultat de recherches menées à travers textes et monuments sur le temple indien considéré dans son architecture et son iconographie. D'une part on s'est efforcé d'élucider et d'analyser des textes techniques sanskrits et d'autre part de décrire et d'interpréter des monuments et images du monde indien – Inde du Sud et Cambodge ancien et aussi, au point de départ, Afghanistan. Complémentaires par nature ces deux séries de recherches ont cependant été en quelque sorte menées séparément l'une de l'autre dans la mesure où leurs domaines et les possibilités d'investigation qu'ils offrent divergent. Cela étant elles ont pu progressivement s'appuyer l'une sur l'autre : les textes théoriques qui d'ailleurs ne se limitent pas à l'architecture religieuse ont fourni en particulier des modèles d'analyse synchronique pour l'étude des monuments et des images ; ces derniers ont apporté des exemples d'applications possibles permettant de vérifier les interprétations de certaines données théoriques ; de plus, envisagés dans une perspective historique, ces *realia* mettent en lumière le constant enrichissement de

---

1. Présentation de travaux (liste ci-dessous) pour une thèse de Doctorat ès Lettres : Université de Paris III, le 3 mai 1985.

I. Les textes

Mayamata traité sanskrit d'architecture, édition critique, traduction et notes, 2 vols, Pondichéry 1970 - 1976 (Pub. I.F.I. n° 40 - I et II).

Les enseignements architecturaux de l'Ajitāgama et du Rauravāgama, Pondichéry 1977 (Pub. I.F.I. n°57).

II. Les monuments

Fragments de sculpture inédits et Monastères rupestres de la vallée de Foladi, dans B. Dagens, M. Le Berre et D. Schlumberger, *Monuments pré-islamiques d'Afghanistan*, 1964 (Mém. DAFA t. XIX), pp. 9-60.

Étude iconographique de quelques fondations de l'époque de Sūryavarman I^{er}, *Arts asiatiques* t. XVII (1968) pp. 173 - 208.

Étude sur l'iconographie du Bayon, *Arts asiatiques* t. XLX (1969) pp. 123 - 127.

Les linteaux décoratifs du Prasat Cha Chouk, *BEFEO* t. LVII (1970), pp. 91-97.

Catalogue de la sculpture de Tâ Kèv, dans J. Dumarçay, *Tâ Kèv - étude architecturale du temple*, 1971, (Mém. arch. EFEO VI) pp. 51 - 68.

(en collaboration avec J. Boulbet) Les sites archéologiques de la région du Bhnam Gulen (Phnom Kulen), *Arts Asiatiques* t. XXVII (num. spécial), 1973.

Entre Alampur et Śrīśailam - recherches archéologiques en Andhra Pradesh, 2 vols, Pondichéry 1984 (Pub. IFI n°67 - I et II).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

traditions pour le reste très linéaires ; ce caractère se retrouve également dans les textes théoriques qui, en dépit de leur apparence figée, sont suffisamment ouverts pour servir comme on l'a dit de références synchroniques et aussi pour avoir été, le cas échéant, l'objet de mises à jour répétées. En menant nos recherches de la sorte nous avons en vue de participer non pas tant à une histoire de l'art qu'à une histoire des mentalités religieuses saisies par le biais de leurs manifestations matérielles et littéraires que sont d'une part les temples et les images et de l'autre les textes qui sont supposés en régenter les formes.

Les textes

La littérature d'expression sanskrite traitant de l'architecture et de l'iconographie est vaste mais dispersée et mal recensée ; elle se double d'ailleurs d'une littérature vernaculaire encore plus dispersée et absolument pas recensée. Elle comporte tout d'abord des ouvrages indépendants qui se classent dans le groupe général des « traités techniques » (*śilpaśāstra* ou dans celui plus précis des « traités de l'habitat » (*vastuśāstra*) ou « traités des habitations » (*vāstuśāstra*) sans cependant que l'usage d'une quelconque de ces trois désignations dans un colophon ne soit vraiment topique du contenu de l'ouvrage et de son originalité ; ainsi le *Mānasāra* et le *Mayamata*, dont le contenu est rigoureusement semblable, sont désignés le premier comme un *vāstuśāstra* et le second comme un *vastuśāstra*. L'ampleur de ces ouvrages et celle des domaines qu'ils couvrent sont très variables et cela va du traité exhaustif ou se voulant tel à celui qui se limite à l'iconographie des images śivaïtes ou aux problèmes astrologiques que posent l'implantation et la construction d'une maison particulière. Au demeurant les ouvrages importants de cette catégorie sont relativement rares : architecture et iconographie sont le plus souvent abordées – de façon parfois très détaillée et au moins aussi exhaustive – dans des ouvrages divers, encyclopédies plus ou moins ambitieuses ou traités spécialisés dans des domaines où interviennent l'architecture et l'iconographie : on trouve aussi bien, dans ces catégories, certains des grands *purāṇa*, des encyclopédies d'inspiration royale comme le *Mānasollāsa* ou le *Samarāṅgaṇasūtradhāra*, des *āgama* śivaïtes ou viṣṇouites de diverses obédiences, ou bien encore les *Gṛhyasūtra* ou l'*Arthaśāstra*. C'est certainement dans ce genre d'ouvrages que la matière est la plus abondante et en même temps la plus dispersée. Ajoutons que nombre de petits traités indépendants ne sont en réalité que des extraits séparés d'ouvrages plus vastes, et que simultanément il est difficile de dire si le *Pūrvakāmikāgama* a emprunté au *Mayamata* les innombrables passages communs à ces deux textes ou si c'est le

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

contraire qui s'est produit. Les problèmes se compliquent du fait que la dispersion est également historique et géographique et que l'architecture et l'iconographie telles qu'elles apparaissent dans un ouvrage ne sont que le reflet de ce qui existait à l'époque de sa rédaction dans la région où s'est faite cette rédaction ; sensible sur le plan des formes cet aspect l'est aussi sur celui du vocabulaire technique toujours plus ou moins marqué par des usages régionaux et aussi par des emprunts aux vernaculaires. À cela s'ajoute également un facteur sectaire plus ou moins marqué mais plus particulièrement sensible évidemment sur le plan de l'iconographie et aussi, bien qu'à un moindre degré, sur celui des formes architecturales complexes sinon sur celui de leurs éléments envisagés séparément les uns des autres. La prétention à l'universalité de nombreux textes ne peut masquer le phénomène et si le caractère régional et sectaire est plus ou moins sensible, il est cependant généralement évident ; il faut ajouter cependant que la koiné indienne ou plus exactement hindoue est le fruit d'un tel brassage de phénomènes unitaires et régionaux que chaque auteur ou chaque école peut avoir l'impression – non totalement fausse – que sa réalité quotidienne n'est qu'un reflet fidèle de celle de l'ensemble du monde indien.

Dans cet ensemble vaste et dispersé, les textes que nous avons étudiés sont relativement homogènes : originaires de l'Inde dravidienne, ils se rattachent au śivaïsme siddhāntin tel qu'il a été pratiqué depuis une douzaine de siècles au moins, que cette référence soit sous-entendue dans le cas du traité indépendant qu'est le *Mayamata* ou évidente dans ceux de l'*Ajitāgama* et du *Rauravāgama*, deux de ces textes canoniques dont J. Filliozat a souligné l'intérêt pour nos domaines. Si la chronologie des textes āgamiques est un problème non résolu, on peut cependant dater de l'époque cōla ou de ses débuts le genre d'architecture et d'iconographie dont ces trois ouvrages traitent de façon plus ou moins exhaustive mais en des termes similaires en dépit de leurs finalités différentes. Nous les présenterons l'un après l'autre avant d'essayer de définir les caractères généraux de leur conception et de leur approche du sujet.

Le Mayamata

Ouvrage d'un peu plus de 3 300 vers distribués en 36 chapitres, le *Mayamata* se présente dans les colophons comme un *vastuśāstra* c'est-à-dire comme un « traité de l'habitat » car il est dit au début de son deuxième chapitre « on appelle *vastu* partout où habitent immortels et mortels » (2.1). Cette définition est suivie de précisions qui montrent que la notion d'habitat est vaste puisqu'elle se subdivise en quatre

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

catégories qui sont la Terre (considérée comme l'habitat initial) et les bâtiments, véhicules et sièges (qui ne sont que des *vāstu*, des habitations dérivées de l'habitat initial). Il suffit d'ajouter l'iconographie à cette énumération pour avoir un panorama bref mais complet du contenu de l'ouvrage. Celui-ci s'organise en trois grandes parties selon un schéma que l'on retrouve littéralement dans le *Mānasāra* qui dilue quelque peu la matière puisqu'il comprend 5 400 vers répartis en 70 chapitres dont le nombre n'est que le résultat d'un découpage poussé plus loin que dans le *Mayamata*.

La première partie (chap. 1 à 10) traite du premier *vastu*, la Terre, en décrivant les sites d'habitation classés en deux catégories : les sites naturels ou plus exactement « primaires » (*aṅgin*, 2.5) et les agglomérations, villes et villages, qui peuvent être établies sur ces sites primaires et sont désignées comme sites dérivés ou « secondaires » (*gauṇa*, *ibid.*). Les premiers qui sont désignés par les mêmes mots que la Terre (*bhū*, *bhūmi*, *avani*...) sont examinés, et c'est en fonction de cet examen qu'ils sont jugés aptes ou non à recevoir une construction ou un site secondaire ; ils représentent si l'on veut l'environnement naturel en face des villes et villages qui constituent un environnement artificiel qui doit être préparé et modelé selon les normes exposées dans les deux chapitres sur l'urbanisme qui terminent cette première partie.

La deuxième partie (chap. 11 à 30), la plus longue, traite de l'architecture proprement dite. Après une série de chapitres généraux consacrés en particulier à la description minutieuse des différents niveaux dont la superposition constitue l'élévation d'un édifice (chap. 11 à 18), elle décrit tout d'abord les temples (*prāsāda*) et leurs annexes (enceintes, pavillons d'entrée, chapelles...) (chap. 10-23) ; puis viennent les pavillons (*maṇḍapa*), édifices polyvalents aux usages très divers (chap. 25), les maisons particulières distinguées les unes des autres par le nombre et la distribution de leurs corps de logis (chap. 26-27) et enfin les palais, qui sont des ensembles complexes qui relèvent autant de l'urbanisme que de l'habitation individuelle (chap. 29).

La dernière partie est la plus hétérogène (chap. 31-36). Il y est tout d'abord question des deux derniers *vastu*, les véhicules (chars, chariots, palanquins) et les sièges et couches (chap. 31-32). Ensuite vient l'iconographie à propos de laquelle il est question des représentations symboliques, c'est-à-dire du Liṅga, des images et enfin des piédestaux destinés à porter les unes et les autres.

À ces différentes parties s'intègrent des chapitres entiers ou des développements importants consacrés à des sujets particuliers concernant la technique ou encore le rituel qui rythme la construction : système des mesures et qualités des architectes (chap. 5), orientation et implantation (chap. 6 et 7), offrandes aux dieux du site (chap. 8), dépôt

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

de fondation (chap. 12), assemblages (chap. 17), rites d'achèvement d'un temple (chap. 18), rites de première entrée dans une maison (chap. 28) et enfin travaux de rénovation et rites afférents (chap. 35).

L'ouvrage est dans l'ensemble cohérent en dépit de quelques interpolations qui se signalent parfois mais pas toujours par des changements de mètres. Elles sont relativement nombreuses dans les chapitres décrivant les temples, où elles apportent en particulier des détails sur certains motifs décoratifs qui de toute évidence étaient mentionnés sans être décrits dans le texte original ; de la même manière la description du pavillon de type *siddha* (25.39 sq.) est interrompue par quatorze vers consacrés aux creusets rituels (*kuṇḍa*), interpolation qui semble avoir été entraînée par la mention du fait que ce type de pavillons peut servir à « tous les rites ». Il ne semble pas que ces interpolations aboutissent à des contradictions internes importantes ; notons seulement à ce sujet que la mention dans un chapitre général de temples à treize, quatorze et seize paliers (11.19) nous semble être le résultat d'une mise à jour du texte, ce dernier ne décrivant pas pour le reste de temples ayant plus de douze paliers (cf. 22.66 sq. et ci-dessous).

L'appartenance du *Mayamata* à la littérature du śaivasiddhānta est largement sous-entendue par la place très importante accordée aux temples de Śiva, par le chapitre consacré au Liṅga et en particulier les spéculations qu'il contient sur la nature du Liṅga, et enfin par le panthéon décrit au chapitre 36 qui est pour l'essentiel celui que l'on retrouve dans les *āgama* śivaïtes. Cela étant posé le *Mayamata* ne se présente jamais comme un ouvrage sectaire ; la liste des assesseurs de Śiva dans le chapitre 23 est suivie de celle de ceux de Viṣṇu et le chapitre 36 contient aussi les descriptions des images du Buddha et du Jina, fait pour le moins peu habituel dans la littérature āgamique comme l'est la mention des temples de ces deux divinités (parmi beaucoup d'autres) dans les chapitres consacrés aux villages et aux dépôts de fondation des temples (cf. 9.70 et 12.59 sq.). Ram Raz, qui avait noté cette tolérance du *Mayamata* (et du *Mānasāra*) envers les bouddhistes et les jains, remarquait cependant que les emplacements attribués aux lieux de culte de ces deux groupes étaient proches de ceux qui convenaient aux divinités inférieures et aux esprits malins (*Essay on the Architecture of the Hindus*, 1838, p. 9). Cette absence de sectarisme se traduit d'une façon beaucoup plus générale par les références constantes à la société très classique telle qu'elle est présentée dans les *Dharmaśāstra*. La société à laquelle sont destinées les constructions qu'il régit est celle des quatre *varṇa* que viennent compléter les « autres » installés à l'écart et chargés des fonctions polluantes telles que l'évacuation des ordures. En revanche, on ne trouve aucune allusion

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

à la société transfigurée par l'initiation (*dīkṣā*) à laquelle doit conduire la pratique de la doctrine śivaïte, société dont les membres se sont purifiés de leur appartenance aux *varṇa* pour s'intégrer dans une nouvelle hiérarchie fondée sur des degrés d'initiation qui marquent une approche progressive de la libération et donc du Seigneur.

Ajoutons que si la société du *Mayamata* est celle des *Dharmaśāstra*, son organisation politique est celle de l'*Arthaśāstra* ; là encore les références à l'Inde classique sont évidentes aussi bien en ce qui concerne la hiérarchie des agglomérations que dans la façon d'organiser la défense du royaume à l'aide de différentes sortes de forteresses ou dans celle dont doit être arrangée la salle du conseil royal (cf. chap. 9 et 10 et 29.191 sq.). En définitive, on peut dire que le *Mayamata* régit (ou constate) l'intégration des manifestations extérieures du śivaïsme siddhāntin que sont les temples de Śiva dans un contexte que l'on qualifiera d'hindou non sectaire à défaut de pouvoir employer le terme « laïque » peu approprié quand on parle de l'Inde traditionnelle.

L'origine sud-indienne du texte ne fait pas de doute. Mis à part le fait qu'elle est pratiquement inhérente à l'appartenance au śaivasiddhānta, elle ressort à l'évidence de l'architecture décrite. Il s'agit en effet du parti à faux étages qui s'est élaboré à l'époque pallava et a connu ensuite son parfait épanouissement dans l'empire c□la pour se perpétuer jusqu'à nos jours, non sans avoir essaimé jusqu'aux pays de la Krishna dès les premiers Cālukya, jusqu'à Ellora sous les Rāṣṭrakūṭa, et enfin et surtout en Asie du Sud-Est dès la période préangkorienne ; cependant, dans ce dernier cas, le traitement du couronnement des édifices connaît rapidement une évolution qui semble due à une influence provenant de l'Orissa. À cela s'ajoutent certains détails qui trahissent une rédaction en pays tamoul : ainsi l'emploi de l'hydride *kāyapāda* pour désigner les contre-fiches (16.16 sq.) ou bien encore de *saruṣapa* pour désigner la graine de moutarde (au lieu de *sarṣapa* 28.3). Signalons enfin que les manuscrits sur ôles du *Mayamata* sont en écritures grantha (tamoule), telugu ou malayalam.

Les éléments de datation dont nous disposons sont surtout subjectifs. Certes un *terminus ad quem* est fourni par les citations du *Mayamata* que l'on trouve dans le commentaire du *Śāradātilaka* (un texte śākta) composé en 1484 par Raghavabhaṭṭa (cf. comm. ad *Śāradātilaka* 3.21 et 3.53). Mais la rédaction doit être bien antérieure. Elle peut se situer entre l'élaboration définitive de l'élévation à faux étages et l'apparition des très grands temples du type de ceux de Tanjore et de Gaṅgaikondac□lapuram au début du XI^e^ siècle. Cette hypothèse s'appuie sur la constatation déjà faite que la mention de temples ayant plus de douze paliers semble être une interpolation de

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

mise à jour : le grand temple de Tanjore a en tout quinze paliers et à ce titre il serait « anormal » au regard d'un traité qui limite le nombre des paliers à douze ; en ajoutant la mention des temples de Śiva à seize paliers on le ramène à la norme puisqu'il n'a que quinze paliers et par conséquent atteint presque le maximum idéal de seize. Dans le même ordre d'idées, on constate que les pavillons d'entrée ne doivent pas avoir, selon le *Mayamata*, plus de sept paliers, ce qui est tout à fait dans la norme de l'époque cōla où ce chiffre n'est d'ailleurs atteint qu'au XII^e^ siècle à Cidambaram. En définitive, on peut donc fixer une fourchette chronologique qui s'étendrait du IX^e^ siècle au plus tôt jusqu'au XII^e^ au plus tard. Incidemment, on peut remarquer que la mention des lieux de culte bouddhiste et jain s'accorde également assez bien avec une rédaction à l'époque cōla marquée par une relative tolérance.

Ajitāgama et Rauravāgama

Le corpus canonique du śivaïsme siddhāntin comprend vingt-huit textes majeurs ou *āgama* et plus de trois cents textes secondaires ou *upāgama* dont chacun se rattache à l'un des textes majeurs dont il est considéré comme développant ou complétant l'enseignement. Ces textes, *āgama* et *upāgama*, comprennent théoriquement quatre parties traitant respectivement de la doctrine, du rituel, des conduites et du yoga, mais cette division n'apparaît pas toujours clairement dans les textes qui nous ont été conservés ; dans certains cas nous n'avons qu'une seule ou parfois deux des quatre parties, les autres ayant été perdues ou n'ayant jamais existé ; dans d'autres cas aucune allusion à une quelconque des quatre parties théoriques n'apparaît que ce soit dans les colophons ou dans le corps même du texte. Ajoutons enfin que l'on constate parfois un certain flottement dans la distribution de la matière entre les quatre sections. En ce qui nous concerne, c'est essentiellement dans la section des rites (*kriyāpāda*) que nous pouvons éventuellement trouver des développements plus ou moins importants consacrés à l'architecture et à l'iconographie. Pour l'architecture, il s'agit avant tout de l'architecture religieuse puisque c'est le temple et ses annexes qui intéressent au premier chef ces traités du rituel ; cependant certains ouvrages tels que le *Pūrvakāmikāgama* ou l'*Aṃśumadbhedakāśyapa* vont beaucoup plus loin et sont pratiquement aussi diserts que le *Mayamata* sur l'architecture domestique et sur l'urbanisme alors, il est vrai, que d'autres comme le *Mṛgendrāgama* n'abordent absolument pas les problèmes d'architecture même religieuse. Pour l'iconographie, le problème est un peu différent puisqu'à côté des images matérielles destinées à habiter les cellas des temples ou à habiller leurs façades il y a également les images mentales qu'il faut susciter par la méditation

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

d'une description au cours de certains rites. Aussi si les descriptions d'images matérielles sont parfois absentes, en revanche celles des images mentales font partie intégrante de la présentation des rites au cours desquels il faut les susciter, et il en est ainsi question dans l'extrême majorité des *kriyāpāda* sinon dans tous.

L'*Ajitāgama* et le *Rauravāgama* sont respectivement les cinquième et seizième *āgama* de la liste canonique. Du premier ne nous est conservé que le *kriyāpāda* alors que du *Rauravāgama* nous disposons des *vidyāpāda* et *kriyāpāda* à peu près complets ainsi que des fragments de ses deux autres sections. L'*Ajitāgama* est le plus riche en ce qui concerne l'architecture ; il y consacre quinze chapitres auxquels s'ajoutent des renseignements épars dans le texte. Il traite des opérations préliminaires à la construction (choix du site, orientation, implantation), décrit les six niveaux de l'élévation et présente les temples, les pavillons ainsi que l'entourage des temples (pavillons d'entrée, enceintes, chapelles d'assesseurs et bâtiments de service) ; à cela s'ajoutent un développement sur le système des mesures et des chapitres consacrés aux différents rites qui accompagnent la construction. Le *Rauravāgama* ne consacre que quatre courts chapitres à l'architecture où il énumère d'ailleurs plus qu'il ne décrit différents types de temples, pavillons, enceintes et pavillons d'entrée ; il n'aborde pas les rites qui accompagnent la construction ; en revanche on y trouve beaucoup de renseignements épars, qu'il s'agisse de la description de pavillons utilisés pour certaines cérémonies ou de celle du temple provisoire construit à l'occasion de la construction ou de la rénovation d'un temple. Du côté de l'iconographie, l'un et l'autre textes mêlent chapitres spécialisés consacrés au Liṅga, aux images et aux piédestaux et descriptions dispersées dans les chapitres concernant le rituel général et dans ceux qui traitent des cérémonies d'installation de divers dieux et déesses. Pour l'*Ajitāgama* le chapitre 36 qui traite des images et qui est l'un des plus longs de l'ouvrage (390 vers) se divise en deux parties à peu près égales dont la première traite des règles générales et contient en particulier un développement de près de 150 vers consacré au système de canons iconométriques dit système des *tāla* ; la seconde partie du chapitre décrit les images des *mūrti* de Śiva ainsi que celles des divinités de l'entourage de Śiva sans jamais cependant faire la moindre allusion au système iconométrique exposé dans la première partie du chapitre. Le *Rauravāgama* procède autrement et dans le chapitre consacré aux images il ne traite que de celles de Śiva, celles des autres divinités étant à rechercher dans les chapitres consacrés aux installations de ces divinités. Mais ce qui est peut-être plus important, le *Rauravāgama* donne dans ce chapitre des descriptions plus utilisables que celles que l'on trouve dans l'*Ajitāgama* car elles sont accompagnées

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

d'indications iconométriques précises et surtout d'instructions précises également sur la façon de dessiner ces images en fonction d'un réseau bien déterminé de lignes orthogonales à partir desquelles sont localisées les différentes parties du corps.

Fondements de la théorie de l'architecture

Les textes que nous venons de présenter se veulent révélés et par là même exposent une théorie préexistante à toute application pratique et impérativement normative, comme le souligne d'ailleurs l'emploi constant de l'optatif dans son exposé. Leur autorité ne peut être contestée car elle est d'origine divine. Dans l'*Ajitāgama* et le *Rauravāgama*, c'est Śiva lui-même qui, à la demande d'un intercesseur, Viṣṇu pour l'*Ajita* et le sage Ruru pour le *Raurava*, révèle le śivaïsme dans son intégralité ; au cours de cette révélation, il prescrit aussi bien les formes que doivent revêtir temples et images, lieux et supports de son culte, que d'une façon plus générale le cadre dans lequel doit se dérouler la vie de ses dévots dont l'intercesseur n'est que le premier. Le *Mayamata* lui est énoncé par Maya, architecte divin même s'il est surtout celui des Asura ; mais Maya lui-même ne se présente que comme un intermédiaire qui transmet fidèlement et intégralement les dits des dieux (1.15). Lorsqu'il se réfère à des autorités dans le cours de son traité ce sont les Sages (Ṛṣi) détenteurs de connaissances divines, ou bien encore les Tantra, c'est-à-dire les *āgama* révélés dans les conditions que nous venons d'indiquer. Au demeurant la fiction de la révélation n'est pas toujours facile à maintenir et, dans les *āgama* comme dans le *Mayamata*, on trouve parfois l'exposé d'une opinion divergente mais parfaitement acceptable attribuée à « certains » (*kecid*), procédé qui n'est pas sans sel dans un ouvrage attribué au Créateur, Mainteneur et Destructeur de l'Univers.

Quoi qu'il en soit, révélés à un degré ou à un autre, nos textes ne peuvent se référer à aucune construction ou image préexistante et en extrapoler ouvertement leur théorie. On sent tout de suite toute la différence que cela implique avec la démarche d'un Vitruve qui ne se prive pas de théoriser à partir de modèles précis et connus, remplaçant l'argument irréfutable mais abstrait de la chose révélée par celui de l'antiquité, plus ou moins humain mais en tout cas concret. Ajoutons que niant le préexistant on est d'autant plus à l'aise pour enseigner pour l'éternité, et que l'ignorance voulue de l'archéologie des choses va de pair avec l'absence de toute prospective autre que celle d'un agrandissement soigneusement coordonné des cités ou de travaux de rénovation soucieux d'un retour à l'identique ou d'une amélioration conforme à la hiérarchie des normes.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Cela étant nos textes ont un âge, même s'il est difficile de le fixer avec précision. La théorie de l'architecture qu'ils nous offrent a été extrapolée à partir de monuments existants relevant d'une école que l'on peut identifier sans problème. Ces monuments ont été soigneusement analysés et décomposés en sous-ensembles et en formes plus ou moins élémentaires mais suffisamment en tout cas pour être susceptibles de se combiner dans des ensembles extrêmement divers ; chacun des éléments ainsi dégagés est décrit sous la ou les différentes formes qu'il revêt ; simultanément une norme est définie qui régit les conditions d'emploi de l'élément d'une façon générale ou de chacun de ses types particuliers définis eux-mêmes soit par leur aspect soit par leurs dimensions soit le plus souvent par ces deux séries de facteurs combinées ; une norme analogue sera ensuite définie pour chaque sous-ensemble (défini lui-même par ses éléments de base) et ainsi de suite. Nous reviendrons sur ces normes d'emploi plus loin mais il faut souligner qu'elles répondent à des impératifs très divers loin d'être tous techniques. Pour en revenir à l'analyse architecturale, étape essentielle dans l'élaboration de la théorie, nous ne savons pas comment s'est défini son processus mais on peut penser que cela s'est fait progressivement, au fur et à mesure que s'élaboraient des formes complexes et, simultanément, le vocabulaire permettant de les désigner et de les décrire. Ce que nous constatons c'est qu'à l'époque de la rédaction de nos textes le double lexique, typologique et sémantique, est fixé et dans l'ensemble parfaitement adapté à l'analyse des monuments dont ces textes prétendent régenter la construction ; qui plus est on constate qu'il est suffisamment précis et suffisamment souple pour aider à l'analyse synchronique des monuments issus de l'école, qu'il s'agisse de ceux construits jusqu'à nos jours dans l'Inde au sud de la Krishna ou de ceux des royaumes hindouisés de l'Asie du Sud-Est pour ne rien dire de quelques singularités comme le temple « construit selon les *āgama* » il y a quelques années à Pittsburg aux États-Unis. Cette dernière constatation qui justifie *a posteriori* la prétention à l'universalité des textes permet aussi de souligner l'un des points faibles de l'analyse, qui porte beaucoup moins sur les structures internes des édifices que sur leurs formes extérieures qui peuvent n'être qu'un décor plaqué sur une structure avec laquelle il ne correspond que de façon très approximative ou pas du tout.

Le processus de l'analyse architecturale

La présentation systématique des résultats de l'analyse ne nous est donnée qu'en ce qui concerne l'élévation : ses éléments majeurs, indispensables ou potentiels selon les genres d'édifices, nous sont

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

décrits séparément les uns après les autres avec pour chacun d'entre eux la gamme entière des formes possibles. Pour les plans on procède différemment en partant pour chaque catégorie d'édifices du plan le plus simple qui est considéré en même temps comme l'élément de base des plans complexes ; les autres apparaissent ensuite progressivement au fur et à mesure que sont décrits les ensembles ou sous-ensembles de plus en plus complexes auxquels ils s'intègrent.

Avant d'entrer plus avant dans le détail de l'analyse, il faut souligner la place très importante qu'y reçoivent les dimensions et, surtout, les proportions. L'indication de toutes les dimensions possibles pour un élément ou un ensemble de type donné permet d'en multiplier les variantes et de doubler les classifications proprement typologiques par d'autres reposant sur la taille ; de plus le procédé permet d'englober dans la théorie elle-même toutes ses applications potentielles et autorisées. Quant à l'usage systématique des proportions, il indique bien que l'analyse débouche sur une architecture modulaire. En effet, deux procédés sont utilisés : le premier consiste à faire appel à des unités que nous appellerons « de circonstance » en divisant, par exemple, la hauteur d'un édifice donné en N parties dont n seront pour le soubassement, n' pour le niveau des piliers, etc. ; à côté de cela on a différentes unités conventionnelles qui, fixes pour un ensemble donné, jouent le rôle de modules. Ainsi le « module » (*daṇḍa*) proprement dit qui est fixé à partir du diamètre des piliers comme dans l'architecture classique occidentale mais de façon un peu différente puisqu'il s'agit ici du diamètre au sommet et non pas du « demi-diamètre » à la base ; il est d'usage très courant en particulier pour indiquer la valeur de la saillie d'une moulure ou d'un avant-corps. Dans la même catégorie nous avons aussi l'entrecolonnement (*bhakti*), unité de référence pour le calcul des proportions horizontales des édifices hypostyles ou pseudo-hypostyles ou, sur une plus grande échelle, la largeur du temple principal, unité de calcul des dimensions des enceintes du temple. À l'usage de ces diverses unités s'ajoute l'indication constante des rapports fractionnaires qui doivent exister entre les différentes dimensions d'un élément (porte, pilier…) ou d'un ensemble (édifice, agglomération…). En définitive, tous les éléments, même les plus réduits, d'un ensemble, aussi vaste soit-il, sont finalement liés les uns aux autres par le jeu croisé des différents systèmes de proportions et de rapports modulaires. Cet aspect de l'analyse dépasse d'ailleurs l'architecture puisque, pour les temples, les images que ce soit celles des cellas ou celles des façades, sont également intégrées au système général de proportions dont elles sont parfois le point de départ lorsque les dimensions de la cella doivent être fixées en fonction de celles de la représentation divine qu'elle est destinée à contenir.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

L'analyse de l'élévation semble reposer sur le postulat que le temple (*prāsāda*) étant l'édifice le plus parfait, son élévation comporte nécessairement tous les éléments que l'on peut trouver éventuellement dans celles des autres catégories d'édifices. En d'autres termes l'analyse de l'élévation des façades du temple doit fournir l'ensemble du vocabulaire de formes nécessaire à la description de n'importe quelle élévation. Cela explique pourquoi toutes les descriptions architecturales détaillées, quand elles existent dans nos textes, débutent par celles des niveaux de l'élévation du temple pris un à un. Les édifices étant ensuite définis par ceux de ces niveaux que comporte leur élévation, leur description détaillée peut se limiter à celle de leur plan particulier.

Les six niveaux majeurs de l'élévation du temple sont définis comme étant ceux du soubassement, des piliers, de l'entablement, de l'attique, du toit et enfin du motif de couronnement. Il peut s'y ajouter deux types de niveaux optionnels : d'une part le socle, qui peut se placer sous le soubassement, et d'autre part les bahuts ou stéréobates, qui peuvent s'intercaler entre des niveaux majeurs. Parmi les niveaux majeurs le couple niveau des piliers/niveau de l'entablement est répété autant de fois sur l'élévation que l'édifice comporte d'étages (ou de faux étages), sans que cela influe sur la définition de l'édifice. Un temple reste un édifice à six niveaux (*ṣaḍvarga*) quel que soit le nombre de ses étages et il en est de même pour les pavillons définis comme des édifices à trois niveaux (*trivarga*).

La définition des niveaux appelle plusieurs remarques. La première, d'ordre général, est que les termes employés pour les désigner sont les noms des éléments structuraux auxquels ces niveaux correspondent ou sont censés correspondre. Cette constatation souligne que le vocabulaire utilisé dans l'analyse a été établi sur les bases d'une architecture dont tous les éléments étaient structuraux et avant qu'ils ne donnent naissance à un décor plus ou moins indifférent à la structure qu'il habille. Mais il faut noter en même temps et nous reviendrons sur la question que l'ambiguïté du vocabulaire permet d'appliquer les descriptions aussi bien à ce qui n'est le plus souvent que décor comme les élévations des temples qu'aux élévations parfaitement structurales que sont celles des pavillons ou des maisons. Dans le détail les désignations et définitions du socle et du soubassement ne posent pas de problème particulier ; il n'en est pas de même pour le niveau des piliers qui vient au-dessus. Ce niveau est censé correspondre à la partie « habitable » d'un édifice à un seul palier ; pour les édifices à étages on note déjà une ambiguïté selon que ces étages sont réels ou faux. Mais de plus, désigné le plus souvent par un des innombrables termes interchangeables signifiant « colonne, pilier » ou même « pilastre » (pour lequel les composés spécifiques sont rarement utilisés), il semble

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

ainsi correspondre à une structure hypostyle alors que dans de nombreux cas il se présente au mieux comme un mur timbré de pilastres et souvent comme un simple mur nu. L'entablement quant à lui correspond au couronnement d'un palier ou d'un étage ; mais dans le cas des pavillons dont l'élévation ne comporte que les trois premiers niveaux, il correspond en même temps à la couverture plate qui les caractérise le plus souvent. Les termes que nous avons traduits par « attique » désignent tous le « cou » et leur application au quatrième niveau de l'élévation s'explique par le fait que ce niveau est en retrait aussi bien par rapport à l'entablement qui est au-dessous que par rapport au toit qui le surmonte (et qui est d'ailleurs souvent désigné par les mots désignant la « tête ») ; il se présente sous la forme d'une sorte d'étage sous-toit de dimensions nettement plus réduites que les autres et qui, en tout état de cause, est dans la majorité des cas un « faux étage ». Quant au terme de « toit » utilisé pour désigner le cinquième niveau de l'élévation, il peut correspondre à des réalités très diverses : pour les temples et singulièrement pour ceux à plusieurs étages de largeurs décroissantes il apparaît très réduit et se présente comme le toit d'un édicule sommital dont le corps serait constitué par l'attique ; pour les salles (*sabhā*) et pour les corps de logis (*śālā*) qui constituent les maisons il s'agit d'un élément beaucoup plus important qui couvre l'ensemble de la surface au sol de l'édifice. Le motif de couronnement enfin est un épi de faîtage plus ou moins élaboré dont la place parmi les niveaux majeurs de l'élévation s'explique sans doute par l'importance de la cérémonie au cours de laquelle il est mis en place, cérémonie qui marque l'achèvement de la construction du temple.

La description de chacun des niveaux est très analytique, en particulier celle du socle et du soubassement où nous trouvons l'analyse chiffrée de la mouluration de chacun des divers types décrits ; l'ensemble est très précis en dépit de certaines ambiguïtés dans les appellations des moulures et d'un certain vague dans la façon dont sont indiquées les valeurs des rentrants et des saillies des plus importantes d'entre elles ; cette analyse typologique est accompagnée dans le *Mayamata* de détails sur la façon dont sont établies les fondations. La description du niveau des piliers est essentiellement celle des piliers (ou des pilastres) qui peuvent en constituer l'élément unique ou très souvent le plus visible : on y présente successivement divers types de fût (caractérisés par leur section homogène ou non) puis le couronnement, qui peut comprendre un chapiteau et qui doit comporter au moins un soutien d'entablement (pièce allongée qui vient s'intercaler entre le sommet du fût ou éventuellement du chapiteau et l'architrave). La description de l'entablement relativement claire dans l'*Ajitāgama* (14.47-58 et 37.31-32) se complique dans le *Mayamata* du fait qu'elle

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

entre dans le détail de différents types de larmiers dont certains sont supportés par plusieurs éléments d'appui au rôle pas toujours évident ; de plus l'entablement pouvant être également le niveau de la couverture, sa description est normalement accompagnée de celle de la charpente d'un toit plat (ou d'un plancher ?). L'attique est analysé en trois parties : une base moulurée, un corps en retrait dont il n'est généralement question qu'à propos des niches à images qui s'y trouvent et enfin un entablement qui se confond plus ou moins avec la base du toit dont la rive semble jouer le rôle de corniche ou de larmier pour cet entablement. Le « toit » se prête mal à la méthode d'analyse utilisée pour les niveaux d'élévation dont il a été question jusqu'à présent. Tout d'abord il ne se présente pas nécessairement de la même manière sur les quatre faces d'un édifice (cas des toits en carène par exemple). De plus, comme nous l'avons vu, son rôle lui-même varie considérablement d'une catégorie d'édifices à l'autre : simple élément décoratif sans rapport avec la surface au sol dans le cas des temples (*prāsāda*), il est en revanche une couverture régie par des contraintes de portée dans le cas des salles (*sabhā*) ou des maisons (*śālā*) mais réciproquement le « toit » des temples peut parfaitement revêtir l'aspect de celui des *sabhā* ou des *śālā* tout en conservant son caractère purement décoratif et ses dimensions réduites : c'est le cas par exemple des « toits » en carène des temples de plan allongé ou des toits à croupe de ceux à abside. Enfin l'absence de contraintes de portée permet au « toit » des temples d'être une structure massive de pierre ou de briques alors que la couverture des salles ou des maisons nécessite un calcul complexe de charpente. De tout cela il résulte que l'analyse du toit telle qu'elle apparaît dans nos textes peut se présenter sous deux aspects totalement différents : on reste le plus souvent dans le domaine de la description extérieure de l'élévation et on se contente de donner des listes de formes définies le plus souvent par le nom qui leur est donné ; mais le *Mayamata* ajoute à cela une description très élaborée de charpentes (chap. 18 et 25) dont certains éléments caractéristiques seront ensuite repris dans le cours des descriptions particulières d'édifices. Le motif de couronnement enfin est analysé en moulures de façon très classique ; on notera cependant qu'un toit allongé comporte plusieurs motifs de couronnement semblables alignés sur la faîtière comme cela est précisé à plusieurs reprises. L'analyse de l'élévation ne s'arrête pas à celle des six niveaux et elle intègre également une série d'éléments qui doivent ou peuvent apparaître sur une élévation et qui trouveront éventuellement leur place dans les définitions typologiques des différentes catégories d'édifices et de leurs variantes. C'est ainsi que l'on trouve des exposés plus ou moins détaillés sur les portes et les fenêtres et sur divers éléments décoratifs, dont les plus importants sont

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

les fausses lucarnes, qui, petites ou grandes, viennent se placer sur l'extrados des toits ou des corniches de soubassement ou d'entablement, ainsi que les édicules qui viennent en particulier couronner les entablements des édifices à paliers multiples.

Comme on l'a indiqué précédemment l'analyse des plans va de pair avec la définition des différentes catégories d'édifices, c'est-à-dire des temples (*prāsāda*), des pavillons d'entrée (*gopura*), des pavillons (*maṇḍapa*), des salles (*sabhā*) et des maisons (*śālā*) pour parler des principaux. Le temple peut se définir comme un édifice dont l'élévation comporte les six niveaux et dont le plan sous sa forme la plus élémentaire ne comprend qu'une pièce unique, la cella ; ce dispositif élémentaire connaît lui-même une série de variantes qui portent aussi bien sur le plan que sur l'élévation : l'édifice peut être carré, rectangulaire, à abside, etc., et le tracé extérieur peut ou non correspondre avec le tracé intérieur de la cella (qui peut être circulaire dans un édifice carré ou carrée dans un édifice à abside, etc.) ; de plus il peut y avoir des variations de plan en hauteur c'est-à-dire qu'un édifice carré peut avoir une superstructure octogonale ou circulaire pour ne prendre qu'un exemple. Les variations concernant l'élévation portent essentiellement sur le nombre de paliers, c'est-à-dire sur la répétition ou non du couple niveau des piliers/entablement ; elles se manifestent également par le nombre et la disposition des édicules sur les entablements. Toujours sur la base de ce dispositif élémentaire à pièce unique on note une autre série de variantes marquées par la présence d'avant-corps au milieu des façades du rez-de-chaussée (un avant-corps placé devant l'entrée étant naturellement traité en porche). Les types plus complexes sont extrapolés à partir de ce type élémentaire par accroissements concentriques ou par juxtaposition au temple proprement dit d'un pavillon, les deux procédés pouvant être simultanément utilisés pour un seul et même édifice. Les accroissements concentriques se font en intercalant entre la pièce centrale unique et l'extérieur de l'édifice un ou plusieurs déambulatoires (*alindra*) séparés les uns des autres et de la cella par des murs pleins ; le dispositif plus large ainsi obtenu est lui-même susceptible de recevoir toutes les variantes dont il a été question à propos du type élémentaire ; notons enfin que les déambulatoires semblent destinés surtout à alléger une maçonnerie que l'importance des superstructures rend parfois très épaisse. L'extrapolation par juxtaposition consiste à ajouter devant l'entrée de la cella un pavillon qui joue un peu le rôle d'une nef ; la liaison entre les deux éléments se fait par l'intermédiaire d'un passage couvert (*antarāla*) qui n'est autre qu'un avant-corps/porche transformé en couloir ; le pavillon répond aux

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

définitions typologiques données pour les pavillons (ci-dessous) mais ses proportions sont liées à celles du temple proprement dit.

Un pavillon d'entrée (*gopura*) peut se définir comme un édifice à six niveaux d'élévation, de plan généralement rectangulaire et caractérisé par un passage central qui le traverse en reliant ses deux façades allongées. Bien que considéré comme une catégorie d'édifices particulière ne serait-ce qu'en raison de son rôle, le pavillon d'entrée est cependant présenté comme une simple variété de *prāsāda*, ce qui se conçoit bien pour l'élévation mais fait problème lorsque l'on voit que le terme employé pour désigner le passage central n'est autre que *nālīgṛha* (littéralement « maison creuse »), très fréquemment utilisé aussi pour désigner la cella du temple. Il est évident que sur ce point l'analyse architecturale a buté contre un problème de vocabulaire ; cependant, il n'est pas impossible que l'ambiguïté du terme qui désigne ce passage central ait finalement abouti à la création d'une nouvelle variante du pavillon d'entrée, celle que l'on trouve dans le monde angkorien où, très souvent, le passage central du pavillon d'entrée joue aussi le rôle d'une cella. Cela étant les spécificités des pavillons d'entrée telles qu'elles sont dégagées dans nos textes sont les suivantes : le passage central peut être encadré par deux petites pièces (desquelles partent des escaliers montant aux étages) et la maçonnerie du rez-de-chaussée peut être allégée par des déambulatoires comme dans le cas des temples ; il peut y avoir de un à sept paliers et il est souvent prévu que ceux-ci sont accessibles par des escaliers intérieurs et éclairés par des portes axiales donnant sur le vide ; enfin le plan rectangulaire entraîne un toit en carène dont le faîte porte plusieurs motifs de couronnement. Dernière remarque enfin, les types de pavillons d'entrée conviennent généralement aussi bien pour les enceintes des temples que pour celles des palais.

Les pavillons sont en quelque sorte les édifices à tout faire de l'architecture indienne et la liste de leurs usages est impressionnante (cf. *Mayamata* 25.3-4). Un pavillon peut se définir comme un édifice hypostyle ou pseudo-hypostyle dont l'élévation ne comprend que trois niveaux (soubassement, niveau des piliers et entablement), la couverture étant plate (ou presque plate) et située au niveau de l'entablement. L'unité utilisée pour donner les proportions horizontales est l'entrecolonnement (*bhakti*), que l'édifice soit entièrement, partiellement ou même pas du tout hypostyle. Ici encore on part de l'édifice élémentaire c'est-à-dire du pavillon carré à quatre piliers et faisant par conséquent une unité de côté. Un premier développement consiste à multiplier les piliers de façon à obtenir divers dispositifs carrés ou rectangulaires à quadrillage régulier ; à partir de ces types de base plusieurs variations sont possibles. La plus fréquente consiste à

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

supprimer certains des piliers de façon à obtenir des zones où l'entrecolonnement est double ou triple de l'unité ; ces zones peuvent être laissées à découvert et constituer des courettes intérieures ou bien encore elles peuvent être couvertes par un lanterneau carré (*kūṭa*) ou rectangulaire (*koṣṭha*) ; nous n'avons pas de détails sur la structure de ces lanterneaux mais les termes employés pour les désigner sont aussi appliqués à des édicules (ci-dessus) et aussi à des salles (*sabhā*) ou à des « maisons » (*śālā*) pourvues de toitures à chevrons (ci-dessous) ; on peut donc supposer que ces lanterneaux correspondent à des couvertures de ce type qui, aux endroits où la portée nécessaire est plus grande, remplacent la couverture normale plate. Le plan général carré ou rectangulaire peut être modifié par l'adjonction d'avant-corps jouant ou non le rôle de porches. On peut aussi avoir autour une galerie hors-d'œuvre dont les piliers ne reposent pas sur le soubassement. En ce qui concerne l'élévation, un pavillon peut avoir un ou plusieurs paliers ; pour le reste on note des indications selon lesquelles la toiture est parfois analogue à celle d'un *prāsāda* ce qui n'est pas très clair. Deux types d'édifices se rapprochent des pavillons et sont généralement décrits en même temps qu'eux ; il s'agit tout d'abord de l'« abri léger » (*prapā*), sommaire, pavillon sans soubassement, avec des piliers plantés directement dans le sol et une couverture de palmes. L'autre catégorie est celle des *mālikā*, sortes de portiques avec ou sans étages, généralement adossés à la face intérieure des murs d'enceinte des temples pour abriter diverses dépendances.

Les salles (*sabhā*) sont des édifices hypostyles caractérisés par un vaste espace libre de piliers au centre et un toit à double pente avec une ou deux croupes. Leur élévation comprend cinq niveaux (l'attique étant omis). Les définitions typologiques données dans le *Mayamata* font entrer en ligne de compte le nombre des piliers et des chevrons ainsi que celui de divers éléments que nous n'interprétons pas mais qui semblent être en relation avec la charpente complexe du toit.

Une maison se présente comme le résultat de la juxtaposition d'un ou plusieurs éléments « fermés » et d'un ou plusieurs éléments « ouverts ». Les éléments fermés sont avant tout des « corps de logis » couverts en carène (*śālā*, voir ci-dessous) mais on trouve aussi des constructions hors-d'œuvre (*kūṭa*, *koṣṭha*). Les éléments ouverts sont des galeries, vérandas, portiques, courettes, préaux (etc.) qui sont selon les cas dans-œuvre ou hors-d'œuvre. Le nombre des niveaux d'élévation n'est pas indiqué clairement ; il semble être de cinq (sans attique) ou de quatre (sans attique ni motif de couronnement). Les maisons sont définies par le nombre de leurs corps de logis, des variantes étant ensuite indiquées qui sont caractérisées par la disposition du ou des corps de logis ainsi que par la présence ou l'absence d'autres

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

éléments et leur disposition. Le dispositif élémentaire est la maison à un seul corps de logis précédé d'une véranda : elle peut avoir des proportions diverses, avoir des étages ; un porche peut venir former saillie en avant de la véranda ; elle peut être divisée en deux ou trois pièces dont une est la pièce de la maîtresse de maison et l'autre ou l'une des deux autres la chambre du maître de maison. On remarquera que comme dans tous les autres cas, la cuisine et les autres pièces de service sont dans un ou des bâtiments annexes. Cette « maison à corps de logis unique » (*eka-śāla*) sert de sous-ensemble pour décrire les autres qui peuvent avoir selon le *Mayamata* deux, trois, quatre, sept ou dix corps de logis rassemblés selon les cas autour d'une, deux ou trois cours, à moins que selon un dispositif prévu mais non décrit il s'agisse de maisons « disjointes » dont les corps de logis ne sont pas rattachés les uns aux autres. Les descriptions particulières des différentes maisons ayant plus d'un corps de logis insistent tout d'abord sur la façon dont sont placés ces corps de logis et sur la façon dont se font leurs raccords : il y a dans certains cas interpénétration (au moins au niveau des charpentes) aux angles, ce qui fait qu'une maison à deux corps de logis par exemple a quatre pignons d'extrémités ; mais un corps de logis peut buter sur un autre (ce qui donne trois pignons) ou enfin les corps de logis peuvent aboutir l'un contre l'autre, il y aura dans ce cas un arêtier (*koṭilupā*) à l'angle et deux pignons au total. Les vérandas jointives bordent la courette couverte ou non, déterminée au centre, mais elles peuvent en être séparées par une ou même deux galeries pourtournantes. À l'extérieur la maison peut être bordée par une galerie dans-œuvre à laquelle viendront s'adosser des constructions hors-d'œuvre : pièces carrées (*kūṭa*) ou rectangulaires (*koṣṭha*) reliées éventuellement par des vérandas. Les combinaisons sont infinies et comme pour le temple l'analyse précise permet de les englober toutes même si le vocabulaire à la fois divers et interchangeable employé pour désigner les espaces ouverts et les constructions hors-d'œuvre laisse parfois quelques ambiguïtés.

Les principales catégories d'édifices dont nous venons de parler sont naturellement destinées à s'intégrer dans des ensembles plus vastes, sanctuaires, demeures, palais, villages ou villes qui, chacun dans leur catégorie, sont classés en divers types en fonction de leurs composants et de leurs dispositions d'ensemble.

L'analyse architecturale dont on vient de donner quelques-uns des résultats fournit en définitive un catalogue de formes simples et complexes qu'il convient d'utiliser en fonction de normes précises régies par des impératifs variés où la technique est le plus souvent inextricablement liée aux contraintes sociales et religieuses, au point qu'il est souvent difficile d'identifier la part qui revient à chacun de ces

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

domaines dans l'établissement des normes. Relevant du domaine social il y a tout d'abord la nécessité impérieuse de rester en conformité avec l'ordre établi en transposant au plan de l'architecture et de l'espace bâti aussi bien la hiérarchie fondée sur les *varṇa* et les *jāti* que celle qui découle de la fortune. Dans le premier cas il s'agit tout d'abord et naturellement d'organiser l'espace de façon à ce que chaque catégorie y ait la place qui lui convient ; mais il faut aussi respecter cette hiérarchie en réservant (aux dieux et) aux classes supérieures les formes parfaites, les dimensions les plus grandes ou les matériaux les meilleurs tout en leur laissant le plus souvent la libre possibilité de disposer des autres sans pour cela déroger ; ainsi les sites carrés sont réservés aux dieux et aux brahmanes qui peuvent cependant utiliser aussi les sites rectangulaires destinés aux autres classes et de plus en plus allongés au fur et à mesure que l'on descend dans l'échelle sociale (cf. *Mayamata* chap. 2 et 3). On trouve des discours semblables à propos des dimensions ou des matériaux. Dans le domaine de la hiérarchie engendrée par la fortune, il s'agit avant tout d'éviter la démesure et la médiocrité, ce qui dans le *Mayamata* peut se traduire parfois par une sorte de logique du possible : ainsi à propos du nombre de brahmanes que l'on doit installer dans un village et qui se réduit à un seul si l'on n'a pas la possibilité de faire autrement (9.25 sq.). Ailleurs, la richesse sert à distinguer certains membres des *varṇa* inférieurs : ainsi on nous parle d'une maison destinée aux riches parmi les *śūdra* (27.125), dont la description suit d'ailleurs celle d'une autre destinée aux puissants parmi les *vaiśya* (27.119). Ce type de hiérarchie est à rapprocher de celle, politique, qui est établie entre les différents « rois » (c'est-à-dire les *kṣatriya*), que ce soit à propos des types de villes (chap. 10), du nombre des paliers des bâtiments (chap. 11) ou de l'agencement des palais (chap. 29).

Les impératifs d'ordre « religieux » sont très divers et souvent difficiles à cerner. Notons tout d'abord pour mémoire ceux qui découlent de la position des dieux au sommet de la hiérarchie « sociale » et qui ne sont que de simples prolongations de ceux dont nous venons de parler. Dans le même ordre d'idées nous avons ceux qui sont liés aux hiérarchies divines ; l'une des manifestations les plus remarquables s'en trouve dans l'exposé que l'*Ajitāgama* consacre aux canons iconométriques (chap. 36). Ces canons sont présentés dans un ordre hiérarchique et la répartition des dieux et des déesses s'y fait d'une manière qui traduit quasi mathématiquement certaines nuances subtiles dans la hiérarchie du panthéon : ainsi parmi les Mères, Māheśvarī, Brāhmī et Vaiṣṇavī ont droit à un canon supérieur à celui appliqué à Vārāhī, Indrāṇī et Kaumārī, car elles sont les émanations des trois grands dieux auxquels est appliqué le canon idéal. Des

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

manifestations plus banales ces hiérarchies se voient à propos de l'organisation de l'espace et de la localisation des temples ainsi qu'à propos des dimensions et des aspects particuliers de ces derniers (voir en particulier le chap. 9 du *Mayamata*) ; on peut rappeler à ce sujet les remarques déjà signalées de Ram Raz sur la place réelle accordée au Buddha et au Jina. À côté de cela nous avons les impératifs qui découlent de la nécessaire relation entre les dimensions d'une représentation divine, Liṅga ou image, et celles de l'édifice qui l'abrite (ci-dessus). Enfin on classera faute de mieux dans le domaine religieux tous les impératifs qui sont liés non seulement au rituel mais d'une façon plus générale à tout ce que l'on peut appeler les « signes ». Le rituel est nécessaire pour le succès de la construction qu'il scande : sanctification du lieu, congédiement des divinités qui y étaient installées auparavant (comme de celles des arbres ou des pierres que l'on veut utiliser), installation des divinités protectrices du site (sur le diagramme), reconnaissance du corps de l'Esprit du site et mise en place du dépôt de fondation marquant le début de la construction. Durant la construction elle-même on ne note pas d'opérations rituelles particulières mais le respect des points vulnérables (*marman*) de l'Esprit du site impose des précautions particulières. À la fin de la construction, de nouvelles cérémonies de consécration de l'édifice et d'installation de ses occupants, divins ou humains, doivent assurer une vie heureuse aux uns et aux autres et, en même temps, marquent la fin du travail et de la responsabilité de l'architecte (ci-dessous).Àcôté de cela les impératifs liés aux « signes » sont innombrables ; les exposés relatifs au choix d'un site ou de matériaux, par exemple, montrent bien comment l'empirisme technique se mêle à la divination. Dans d'autres domaines, on a des spéculations relatives au « genre » des matériaux et des bâtiments et à la correspondance nécessaire sinon toujours évidente entre le genre et l'usage. Enfin, il y a les spéculations sur les nombres plus ou moins fastes ; qu'il s'agisse de distinguer le pair et l'impair ou de déterminer par un système complexe de rapports (*āyādi*) si des dimensions sont, d'une façon générale, bénéfiques et si, de façon plus précise, elles sont en accord avec les données astrologiques qui président à la vie du propriétaire ou à celle de l'agglomération.

Mise en pratique de la théorie et problèmes d'expression

Chargé de mettre en pratique la théorie, le *sthapati*, l'architecte, intervient dans toutes les étapes de la construction, des opérations préliminaires à la consécration du temple ou à l'entrée du propriétaire dans la maison, moment où il reçoit ses honoraires et qui correspond à la « réception des travaux ». Véritable maître d'œuvre, il intervient

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

aussi dans les cérémonies qui accompagnent la construction mais il est alors subordonné à un officiant, le *sthāpaka*, que nous retrouverons dans une inscription du Cambodge ; c'est sous ses ordres qu'il accomplit les actes techniques que comportent ces cérémonies. Il a droit à de belles eulogies ; celle que donne le *Mayamata* met en avant, tout comme le premier chapitre du *De architectura*, des qualités morales aussi bien qu'une science universelle et des connaissances techniques spécialisées dont deux nous paraissent importantes pour la mise en pratique de la théorie telle qu'elle est exprimée dans nos textes. Il s'agit du calcul et du dessin, deux domaines qui se recoupent dans la géométrie. Pour le calcul proprement dit, les cascades de nombres et de rapports fractionnaires qui nous sont déversées à tout propos justifient amplement la nécessité de le connaître. La géométrie, elle aussi, intervient souvent, que ce soit à propos de l'orientation, du calcul des charpentes ou de la confection des creusets rituels (*kuṇḍa*) destinés au culte du feu ; ces derniers ont généralement la forme de polygones réguliers et les textes que nous avons utilisés ne font pas appel à la trigonométrie mais se contentent de méthodes simples, purement graphiques, qui donnent des résultats approchés peu éloignés de l'exactitude trigonométrique (cf. *Mayamata* 25.49 sq.). Cependant l'usage de ces méthodes graphiques complique parfois des opérations relativement simples : il n'est besoin pour s'en apercevoir que de comparer le calcul des chevrons proposé selon de telles méthodes dans le *Mayamata* et celui que présente le *Tantrasamuccaya* qui fait appel au théorème de Pythagore.

Si l'on en vient au dessin proprement dit, mis à part le truisme qui veut qu'un architecte sache dessiner, il faut souligner que nombre de descriptions que donnent nos textes ne sont autres que des transpositions écrites de représentations graphiques. Pour prendre un exemple, la traduction littérale de la description d'un soubassement dans l'*Ajitāgama* (13.10) donne ceci :

> « La hauteur du soubassement étant partagée en vingt parties, avec deux, deux, une parties, avec cinq parties, avec quatre, une, trois, une parties, on forme successivement dans l'ordre avec ces parties la plinthe inférieure, une doucine la petite plinthe, le bandeau, le tore, un filet, un canal, le bandeau supérieur et enfin son filet. »

Il est certain que l'énumération des dimensions suivie de celle des éléments auxquels elles appartiennent n'est intelligible que si l'on « récrit » la description ainsi fournie. Cette « ré-écriture » peut être une simple glose ; cependant il semble évident que pour l'homme de l'art chargé de transposer sur l'édifice qu'il construit le motif décrit, un dessin tracé au fur et à mesure de la lecture sera certainement plus

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

approprié et plus parlant. De la même manière la « lecture » des plans ne peut se faire aisément que si on les retranspose en dessin, l'usage de trames régulières rendant d'ailleurs l'opération très simple ; dans le domaine des élévations, la façon curieuse de décrire, par exemple, le temple à sept paliers en ne donnant que les proportions de son rez-de-chaussée et l'indication que celui-ci doit être placé sous celui du temple à six paliers trahit bien que la description écrite n'est qu'une transposition d'un dessin et appelle une retransposition. Dans un domaine différent, celui de l'iconographie, les interminables descriptions chiffrées ne sont intelligibles que si l'on reporte les différents éléments mentionnés sur un dessin en s'appuyant sur une grille telle que celle que nous fournit le *Rauravāgama* à propos des images de Śiva.

L'analyse qui conduit à l'établissement du texte et la transposition du texte au dessin nécessitent l'une et l'autre une bonne cohérence entre le vocabulaire des formes et celui des termes qui les désignent. Cette cohérence existe, comme nous l'avons dit, mais elle laisse cependant subsister des ambiguïtés qui résultent en particulier de ce que nous avons appelé la « double polysémie » du vocabulaire architectural sanskrit ; rappelons que ce phénomène se marque par l'emploi de différents termes pour désigner un seul et même élément et simultanément par la désignation de plusieurs éléments par un seul et même terme. Dans le premier cas lorsqu'un élément est désigné par une métaphore du type « une doucine est un lotus », toute la gamme des mots traduisant le concept « lotus » pourra être appliquée à n'importe quelle doucine ; dans le second cas on peut rappeler l'exemple de l'attique et des moulures creuses qui sont désignés par la même gamme de mots signifiant « cou ». Il faut signaler de plus que l'analyse descend rarement au-dessous du concept général de la doucine, c'est-à-dire que la doucine droite et son contre-profil, la doucine renversée, seront uniformément qualifiés de « lotus ». d'autres cas plus complexes se rencontrent avec, par exemple, les mots *kūṭa* et *sabhā* : un *kūṭa* est une *sabhā* à quatre piliers, mais une *sabhā* comporte un certain nombre de *kūṭa* qui dans ce cas correspondent visiblement à un élément de charpente ; quant aux édicules carrés qui sont aux angles d'un entablement, ils sont baptisés indifféremment *kūṭa* ou *sabhā*, de même que les constructions hors-d'œuvre accolées aux corps de logis d'une maison. On en revient un peu au problème soulevé par la désignation du passage central des pavillons d'entrée et l'on doit constater que là encore l'analyse a buté sur un vocabulaire insuffisant pour rendre compte de la variété des formes.

Cette polysémie et les ambiguïtés qu'elle suscite, directement ou indirectement, viennent s'ajouter au problème fondamental de la

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

traduction de la littérature technique, celui de l'adéquation d'un vocabulaire architectural européen pour traduire un vocabulaire indien issu de l'analyse d'un monde architectural non hellénistique. Ce problème se pose naturellement aussi à propos de la description des monuments indiens mais d'une façon un peu différente. En effet la description d'une matière vivante permet et même nécessite une certaine souplesse dans le vocabulaire pour rendre compte des inflexions particulières de chaque expression. Or ce domaine est justement celui que nos textes n'abordent pas ; ils ne prétendent pas régir l'esthétique, qu'ils laissent à la responsabilité de l'architecte en lui enjoignant d'agir « selon la beauté » (*yathā śobham*) ou bien encore « selon les circonstances » (*yuktyā*). S'étant ainsi débarrassés des contingences de la réalisation, ils utilisent, grâce à la polysémie, un vocabulaire varié mais les synonymies étant claires, le choix de tel ou tel des termes désignant un élément paraît dicté par des raisons stylistiques ou prosodiques beaucoup plus que techniques ; nous n'en voulons pour preuve que ces descriptions dont nous avons déjà parlé où plusieurs synonymes sont appliqués au même élément dans la même phrase. Dans ces conditions, le traducteur qui ne peut utiliser toute la gamme des métaphores doit conserver systématiquement l'équivalent technique et généralement unique ; au-delà de son simple aspect stylistique, le procédé peut aboutir à renforcer l'aspect rigide du traité. Quant au choix des termes européens il ne peut se faire qu'avec un parti pris d'équivalence formelle, comme dans le cas de la doucine, ou fonctionnelle, comme dans celui de l'attique. Pour le reste il est évident que l'on peut parler d'une superstructure « à faux étages » lorsque l'on décrit les monuments dont le *Mayamata* fait la théorie mais que le terme ne peut être employé dans la traduction et ce pour deux raisons : d'une part la théorie qui traite du décor et de la structure sans les distinguer ne laisse jamais supposer que ces étages ne sont qu'apparences et, d'autre part, le terme même « étage » peut difficilement s'employer dans un contexte où le premier « étage » est le rez-de-chaussée.

Les monuments

C'est en commençant par la contourner que nous avons abordé l'Inde monumentale. En Afghanistan, nous avons trouvé un art aux idiomes multiples bien symbolisé par ces bas-reliefs où l'on voit, debout à côté d'une colonne à chapiteau corinthien, un donateur en costume iranien en train de faire une offrande au Buddha. Au Cambodge, nous avons eu affaire à un art colonial poussé au plus haut degré, une sorte de Grande Grèce aussi fidèle qu'émancipée. Pour finir, nous avons trouvé en Inde

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

du Sud un continuum monumental et religieux se prolongeant jusqu'à nos jours et combinant plusieurs traditions, elles-mêmes en perpétuel renouvellement. Nous suivrons le même itinéraire ici, car ses étapes correspondent à des changements de point de vue. L'Afghanistan a été abordé avec une formation classique occidentale et avant toute étude de textes techniques, et si les fouilles de Surkh-Kotal auxquelles nous avons participé nous ont introduit aux études monumentales, les deux courts travaux que nous avons publiés ne concernent l'un que l'iconographie de fragments détachés de leur contexte architectural et l'autre qu'un petit ensemble rupestre d'architecture imitative. Nos travaux concernant le Cambodge sont surtout iconographiques, mais la mise en relation avec les monuments a pu y être systématique et la traduction du *Mayamata* a été préparée alors que nous étions en contact quotidien avec les monuments du parc d'Angkor, qui nous ont servi de références implicites et, aussi, de modèles possibles d'application. L'étude de la région du Phnom Kulen, menée en compagnie de notre ami J. Boulbet, ethnologue, nous a montré ce que pouvait apporter la remise en situation de monuments même peu importants dans un contexte historique et régional. C'est cette même démarche que nous avons essayé de suivre en Inde pour étudier une région privilégiée, située à la rencontre de plusieurs aires culturelles et dont l'histoire monumentale et religieuse peut se suivre du VII^e^ siècle à nos jours.

L'Afghanistan

Les recherches menées en Afghanistan l'ont été à une époque où la Bactriane monumentale grecque demeurait encore du domaine du mythe cependant que les fouilles de Surkh-Kotal donnaient au monde kouchan une nouvelle consistance et permettaient de reprendre la question de la fusion des mondes indien et hellénistique dans un cadre iranien. Dans cette optique, les fragments de sculpture provenant du sud et du nord de l'Afghanistan que nous avons publiés en 1964 sont surtout les témoins de ce que Daniel Schlumberger proposait d'appeler la *koiné* kouchane ; par cette expression, il donnait une identité historique à une culture gratifiée le plus souvent de noms qui la réduisent à un simple phénomène provincial indien né au Gandhāra, ou bien encore qui limitent sa composante indienne à des idées religieuses qui auraient été inscrites dans un moule artistique occidental, grec ou romain. L'archéologie de cette *koiné* est en train de se faire ; les découvertes d'Aï-Khanum ont mieux montré la portée de la pénétration grecque tout en soulignant son adaptation au milieu local, mieux que n'avait pu le faire jusque-là la numismatique ; la découverte des inscriptions grecques d'Aśoka a jalonné l'avance indienne vers l'ouest ; enfin, les

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

monuments et inscriptions de Surkh-Kotal ont permis de mieux juger de l'unité que présente la culture kouchane de Mathura à la Bactriane, et cela en dépit de différences provinciales marquées mais compréhensibles ; cette unité vaut bien celle que l'on trouve quelques siècles plus tard dans le monde Cālukya par exemple, où l'éclectisme religieux de la dynastie se combine avec le monolithisme śivaïte de la région d'Alampur-Śrīśailam.

Les reliefs de schiste de Haḍḍa, disparates et le plus souvent réduits à l'état de fragments, ne sont guère en rapport avec l'importance du site dont ils proviennent ; nous ignorons tout du contexte précis dans lequel ils ont été trouvés mais leur mauvais état laisse supposer qu'ils appartenaient à ce qu'Alfred Foucher appelait des « doubles ruines » et qu'ils avaient été enfouis dans de nouvelles constructions après la destruction de celles auxquelles ils appartenaient à l'origine. Quoi qu'il en soit, leur facture et leur iconographie sont banales et sur ces points-là leur valeur est surtout statistique. Ajoutons que l'étude que nous en avions faite, tout en s'efforçant d'intégrer ces diverses pièces aux séries déjà connues, insistait plus sur l'appartenance « occidentale » de tel ou tel détail que sur une vision globale des choses. On peut voir dans la superposition d'un soutien d'entablement (que nous appelions dans nos premiers travaux « tailloir indenté ») et d'une colonne corinthienne la combinaison de deux motifs décoratifs d'origines diamétralement opposées ; on peut aussi y voir l'application d'une technique de construction panindienne mais pourvue d'un habillage décoratif local.

Nous ne reviendrons pas sur les quelques fragments de sculpture originaires de la Bactriane que nous avions également publiés, sinon pour rappeler que leur importance était surtout de confirmer ce dont on se doutait, à savoir que Surkh-Kotal n'était pas un phénomène majeur mais isolé au nord de l'Hindou Kouch ; pour le reste, nous avouerons que nous sommes toujours aussi stupéfait devant les combinaisons de motifs que présentent certains des chapiteaux de Cham Qala, où nous verrions volontiers de beaux témoignages de l'intense brassage qui a dû s'opérer entre les différentes provinces du monde kouchan.

Enfin le petit ensemble rupestre de la vallée de Foladi situé à quelques kilomètres du site majeur de Bamiyan constitue une sorte de monastère hors-les-murs analogue à ceux que l'on trouve par exemple autour de Taxila. Il fournit un répertoire modeste mais varié de formes architecturales correspondant les unes à des structures de brique et les autres à des structures de bois. Les premières sont des voûtes légèrement surbaissées ou, surtout, des coupoles qui reposent sur des trompes d'angles ou sur ce que nous avions considéré comme des dalles d'angles en encorbellement. A posteriori, il nous semble que le rapprochement que nous avions fait entre ces coupoles sur dalles et la

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

couverture des chapelles de Takht-i Bahi ne tenait pas compte de la largeur relativement importante des grottes ainsi « couvertes » ; il paraît plus simple de voir là, plutôt que la reproduction fidèle d'un dispositif de l'architecture construite, un artifice des sculpteurs qui ont fait ainsi l'économie de la représentation des trompes ou pendentifs que nécessiteraient de telles coupoles en architecture réelle. L'architecture de bois qui est imitée est celle des édifices à empoutrement caissonné : c'est une forme de l'encorbellement qui permet de couvrir des surfaces relativement larges sans utiliser de charpentes à flexion ; nous parlons ici d'architecture de bois car, à Foladi, la plupart des plafonds de ce type soulignent l'emploi de ce matériau par la figuration de cales allongées et minces, peu vraisemblables dans le cas d'un dispositif en pierre ; cela étant, il faut rappeler que ce type de couverture appartient aussi à l'architecture de pierre, comme le montrent, par exemple, bon nombre des monuments que nous avons étudiés en Andhra Pradesh. Il faut ajouter que l'on trouve à Foladi aussi bien des représentations à peu près fidèles du type d'origine que des plafonds où les contraintes techniques ne sont même plus feintes ; ces derniers préfigurent la décomposition progressive du motif qui se produit en Asie centrale pour en arriver, à Touen Houang par exemple, à un simple décor peint sur un plafond plat ; on peut noter au passage que le même phénomène se produira pour les coupoles sur trompes. Dernier point, les grottes sont généralement composées de deux pièces en enfilade, celle du fond devant être la cella et celle de façade correspondre à une sorte de nef ou, pour prendre un vocabulaire indien, à un pavillon précédant l'entrée (*mukhamaṇḍapa*). Il est intéressant de voir que, à côté d'ensembles homogènes où les deux pièces suivent le même parti architectural, on note le cas de l'ensemble C où la cella à coupole est précédée d'un pavillon formant porche à plafond caissonné, façon comme une autre de transposer une certaine hiérarchie entre les deux parties de « l'édifice ».

Le Cambodge

Les cultures qui se sont rencontrées en Afghanistan ont chacune une telle individualité et une telle puissance qu'on a tendance à attacher plus d'importance à leurs apports particuliers qu'à la nouvelle entité à laquelle elles ont donné naissance. La situation au Cambodge est rigoureusement différente dans la mesure où nous connaissons parfaitement les tenants et les aboutissants de la culture indienne qui s'y est installée alors que nous ne savons pratiquement rien de celle ou de celles qui l'a ou qui l'y ont accueillie. Cela étant, nous assistons au développement d'une culture originale qui, bien que nourrie à intervalles irréguliers par la « métropole » qui nous sert de référence,

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

connaît son évolution propre, interprétant selon une logique qui lui est particulière tout un ensemble de concepts « importés » sans cependant sembler se dégager des cadres théoriques rigides dans lesquels ces concepts se sont élaborés.

Comme nous l'avons déjà indiqué, nous avons abordé le monde khmer au moment où nous étions en train d'étudier le *Mayamata* et nous avons été constamment frappé du parallélisme qu'il y a entre ce traité qui prétend définir pour l'éternité des ensembles architecturaux parfaitement coordonnés et le cadre théorique dans lequel on peut inscrire de manière synchronique tout un corpus de monuments où la régularité et l'esprit de système atteignent des degrés inconnus dans ceux de l'Inde propre. En effet, évidente à l'échelon de l'édifice ou de l'ensemble d'édifices, cette coordination s'étend dans l'espace à l'échelle du royaume, parfaitement symbolisée par les fondations simultanées de monuments répétitifs, temples ou gîtes d'étapes, le long de grands axes de communication. Cette coordination spatiale est la manifestation d'un fait politique mais le degré de perfection qu'elle atteint dans l'architecture et la sculpture montre qu'elle correspond à un mode de pensée qui dépasse largement le cadre politique qui lui a permis de s'exprimer à une grande échelle. Qu'il s'agisse d'un fait de civilisation apparaît clairement dans la dimension historique qu'a cette coordination. L'art khmer est certainement, parmi ceux que nous avons abordés, celui pour lequel on dispose de la chronologie la plus fine et la plus précise ; un tel résultat n'a pu être obtenu que parce que l'évolution de cet art, marquée par un enchaînement rigoureux des formes, s'est déroulée dans le cadre de partis théoriques qui semblent avoir été aussi contraignants dans le temps que dans l'espace. Ces partis dont l'origine indienne est évidente ont été suivis avec une rigueur inconnue en Inde et, simultanément, exprimés par des formes parfaitement autonomes. Ce double caractère nous incite à penser que, s'il a pu y avoir, à l'origine, venue de quelques hommes de l'art et importation de quelques modèles, les architectes et sculpteurs khmers ont surtout eu à leur disposition des traités analogues au *Mayamata* et établis comme lui à la suite de l'analyse de monuments existants indiens. Les artistes indiens ont les traités et les monuments qui les ont inspirés ; ceux du Cambodge n'avaient que les traités avec leur analyse méticuleuse. Il leur fallait suivre un modèle indien dont ils ne connaissaient que la théorie, ce qui leur a fait combiner une application livresque de ce qui était prescrit et une expression parfaitement libérée de tout ce qui ne l'était pas. Ajoutons le rôle des « brahmanes venus de l'Inde » régulièrement mentionnés dans l'épigraphie et dont l'influence fut très certainement sans commune mesure avec le nombre, qui ne fut sans doute jamais important. Des hommes comme Viṣṇubhaṭṭa de Cha Chouk (ci-

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

dessous), pétris de textes et de théorie et pourvus de hautes fonctions, étaient de parfaits juges d'une conformité livresque indispensable au succès des entreprises. Point d'ailleurs n'était besoin d'être venu de l'Inde pour être cultivé ; Yogīśvarapaṇḍita, le guru de Sūryavarman Ier, n'en venait pas mais nous savons par l'inscription de Vat Ek (ci-dessous) qu'il avait été nommé *ācārya sthāpaka* c'est-à-dire, comme on l'a vu, prêtre chargé de surveiller et guider les architectes.

La manière rigoureuse dont sont suivis des partis théoriques se sent de diverses façons ; l'une des plus évidentes nous semble être celle dont est bâtie la tour centrale de la plupart des temples khmers. En plan, on part du carré initial auquel sont accolées sur les quatre faces une ou parfois plusieurs minces avancées, de plus en plus étroites ; sur la plus extérieure se trouve un porche beaucoup plus saillant, qui d'ailleurs sur la façade principale devient souvent un passage couvert reliant la cella au pavillon ; les avancées minces sont soulignées sur l'élévation du rez-de-chaussée par des frontons emboîtés les uns dans les autres et en avant desquels se trouve le fronton du porche, le seul historié le plus souvent. Simultanément les quatre façades sont traitées de la même façon, à cela près que les porches des « entrées » latérales et arrière correspondent souvent à des fausses portes ; la recherche de la symétrie qui se traduit ainsi est trop volontaire pour ne pas avoir été imposée. Il faut cependant souligner deux points. Le premier est qu'en dépit de nombreux parallélismes le traité de base (ou plus vraisemblablement la famille des traités de base) n'est certes pas le *Mayamata* et qu'il relève tout au plus d'une école proche mais différente. Le second est qu'en dépit des aspects livresques que nous avons mentionnés la culture khmère a une originalité foncière qui se manifeste particulièrement dans la sculpture. En effet, dans ce domaine, la similitude avec les formes indiennes se limite dans la très grande majorité des cas aux quelques « signes caractéristiques » qui permettent d'identifier une divinité donnée et qui sont essentiellement les attributs. Le reste découle visiblement de traditions qui se sont développées sans apport extérieur notable ; quant à l'architecture, son originalité se manifeste non seulement dans l'exécution mais aussi dans l'élaboration, à partir d'éléments que l'on pourrait qualifier de « réguliers », de compositions nouvelles du type « temple-montagne », pour ne rien dire des tours à visages du siècle de Jayavarman VII ; dans le même ordre d'idées on signalera également les « bibliothèques » qui, quoique appartenant typologiquement à la catégorie des *śālā* à toit en carène, sont mises en place de telle façon que, jusqu'à preuve du contraire, elles apparaissent comme une création khmère. Enfin, on peut rappeler que les pavillons d'entrée à cella sont peut-être une interprétation originale de données techniques exprimées à l'aide d'un vocabulaire ambigu.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Nos recherches de terrain au Cambodge visaient essentiellement à replacer l'iconographie dans son contexte monumental et historique et elles étaient parallèles à celles qu'effectuait au même moment J. Dumarçay sur l'architecture des temples. Il s'agissait non seulement d'identifier et de décrire les images mais aussi de les localiser avec autant de précision que cela était possible sur le plan et dans l'histoire des monuments. Cette localisation simple pour les frontons, linteaux et autres éléments décoratifs l'était beaucoup moins pour les statues, qui dans la plupart des cas n'étaient plus à leur place d'origine ; le travail d'inventaire sur le terrain s'est donc doublé de recherches pour retrouver l'origine exacte des pièces mises à l'abri, en particulier au Dépôt de la Conservation d'Angkor. Ajoutons que l'endroit exact de trouvaille n'est pas toujours celui où la pièce a été installée à l'origine et qu'il faut éventuellement s'aider d'autres éléments : dimensions, piédestal, références épigraphiques, etc. Cette double recherche a dû être interrompue en 1970 et l'étude d'ensemble que nous avions en vue n'a pas pu être terminée. Les articles publiés ne sont que des travaux préliminaires, mais, traitant de monuments assez différents, ils donnent un certain échantillonnage des problèmes posés. Nous les présenterons ici dans l'ordre chronologique des monuments étudiés.

L'intérêt des deux linteaux du Prasat Cha Chouk réside dans le rapport étroit qu'ils semblent avoir avec la stèle (publiée par Cl. Jacques) qui, avec eux, est pratiquement tout ce qui reste du monument. L'ensemble nous apporte un excellent témoignage de la façon dont se combinent en un même monument la tradition indienne « directe » représentée ici par le fondateur, Viṣṇubhaṭṭa, un brahmane « venu de l'Inde », et les références classiques dont il semble avoir chargé le monument, et la tradition « indirecte », car passée par le moule khmer, que représentent aussi bien ces linteaux eux-mêmes que le détail de leur composition, l'agencement de leur décor et aussi l'importance donnée à Garuḍa, monture de Viṣṇu devenue son hypostase.

Nous avons étudié quatre monuments de la fin du X^e^ siècle et du début du XI^e^ ; ils sont d'importance inégale puisqu'à côté de Tâ Kèv, l'un des temples-montagnes du groupe d'Angkor, il y a Vat Ek, Vat Baset et Phnom Chisor, trois petites fondations à peu près contemporaines les unes des autres et situées, les deux premières à proximité de Battambang et la troisième au sud de Phnom Penh. Cela dit, il s'agit de quatre monuments foncièrement śivaïtes à propos desquels on peut faire des rapprochements assez précis avec des faits indiens à peu près contemporains.

Entreprise sous Jayavarman V, à la fin du X^e^ siècle, la construc-tion du temple de Tâ Kèv n'a jamais été menée à son terme en dépit de

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

l'affirmation de Yogīśvarapaṇḍita le guru de Sūryavarman I^er^ dont nous avons déjà parlé, qui prétend au début du XI^e^ siècle avoir « achevé » le monument. Il résulte de cet inachèvement une absence totale de l'iconographie décorative ; en revanche une trentaine de pièces de statuaire, combinées avec les inscriptions, permettent de retracer l'histoire du temple ou plus exactement de son usage depuis la fin du X^e^ siècle jusqu'à la fin de la période angkorienne et même au delà. On constate ainsi en particulier que le temple, resté śivaïte jusqu'au XII^e^ siècle, semble avoir connu un regain d'activité à la fin du XII^e^ sous Jayavarman VII ; cette constance dans le śivaïsme est assez remarquable si l'on considère l'importance des restes bouddhiques de l'époque de Jayavarman VII qui se trouvent tout autour.

Il faudra attendre la période postangkorienne pour que, dans un contexte il est vrai totalement différent, apparaisse un sanctuaire bouddhique qui semble avoir été modeste. Pour le reste on notera la présence dans un panthéon au demeurant peu varié, d'un « bossu » en qui nous verrions volontiers l'un des *ratnin* royaux, à l'instar de ce qui semble se trouver en Indonésie.

Les trois fondations du règne de Sūryavarman I^er^ que nous avons étudiées ont en commun d'être toutes trois dédiées au Liṅga Sūryavarmeśvara et d'être l'œuvre du roi lui-même (Vat Baset et Phnom Chisor) ou de son guru Yogīśvarapaṇḍita (Vat Ek) ; elles appartiennent à la série que l'on peut qualifier de « politique », par laquelle le roi et son entourage immédiat ont affirmé l'emprise de Sūryavarman I^er^ sur le royaume, réoccupant d'ailleurs à Vat Baset et, peut-être, au Phnom Chisor des sites où se trouvaient des fondations antérieures. Cela étant, elles ne sont cependant pas répétitives ni du point de vue architectural ni du point de vue iconographique. Dans les trois cas le temple principal est constitué par une tour abritant la cella et un pavillon placé devant l'entrée de cette dernière, mais le vaste socle qui surélève ce groupe central à Vat Ek est absent ailleurs cependant que les édifices secondaires se limitent à une galerie-enceinte et une bibliothèque à Vat Ek alors que la galerie enceinte de Phnom Chisor contient huit édifices annexes et qu'à Vat Baset il y a trois enceintes concentriques et des annexes nombreuses et diverses.

Nous ne connaissons pas de statues provenant de ces trois monuments et leur iconographie décorative est elle-même incomplète par suite de la ruine de certains édifices et de l'inachèvement de la plupart des autres. Le corpus des images est assez constant d'un monument à l'autre mais sa distribution montre une certaine diversité. En dehors de la Danse de Śiva dont nous allons parler, on note l'importance donnée au cycle de Kṛṣṇa et au Barattage, deux constantes de l'iconographie khmère, et d'autre part un certain flottement dans les

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

représentations des Dikpāla et dans les positions qui leur sont assignées. La Danse de Śiva est sculptée bien en évidence au fronton Est du pavillon du temple de Vat Ek ; au Phnom Chisor elle est magnifiquement mise en valeur au fronton est du pavillon d'entrée oriental qui domine le long escalier par lequel on accède au monument ; enfin à Vat Baset on la trouve une première fois face au sud, sur le fronton de l'entrée latérale du pavillon du temple, orientation « normale » en Inde, et une seconde fois sur le linteau ouest du pavillon d'entrée oriental de la première enceinte.

Partout, sauf à Vat Ek, Śiva est figuré jouant de la vīṇā ; au fronton de Vat Baset, il danse dans la peau d'éléphant selon une combinaison de *mūrti* bien attestée en Inde mais que l'on trouve aussi à Preah Vihear. Enfin, dans les quatre cas il est accompagné d'une femme émaciée en qui l'on a reconnu la sainte tamoule Kāreikkālammaiyār.

L'identification de cette dernière pose le problème de savoir s'il est possible qu'une image avec une identification aussi précise ait été exportée au Cambodge au moment même où elle apparaissait en Inde. Au dossier récemment réuni par F. Gros nous voudrions ajouter deux points. Le premier est que le thème de la Danse de Śiva a connu au Cambodge une popularité durable dont les deux plus beaux témoignages sont, selon nous, l'image monumentale de Koh Ker au X^e^ siècle et, au XIII^e^, l'Hevajra dansant trouvé près de la Porte des morts, version bouddhiste d'une divinité représentée par ailleurs sur un ou plusieurs frontons du Bayon. Le second point est que le courant intense d'apports culturels indiens au Cambodge au X^e^ siècle ne se réduit pas à la venue de quelques individualités remarquables, tel Yajñavarāha le fondateur de Banteay Srei, et que l'onomastique semble fournir un bon témoignage de l'intensité de ces rapports. Nous sommes en effet frappé par le nombre de prêtres, mentionnés dans les inscriptions des X^e^ et XI^e^ siècles, dont le nom se termine par *-paṇḍita*. Cette terminaison est très fréquente à la même époque en Inde du Sud où elle dénote une appartenance à la secte śivaïte des Kālāmukha, puissante en particulier chez les Cālukya. Les personnages qui portent ce type de nom au Cambodge ne sont pas tous venus de l'Inde, c'est le cas par exemple de Yogīśvarapaṇḍita dont nous avons parlé ; de plus leur appartenance au śivaïsme est parfois douteuse : avouons que nous ne savons pas très bien où classer Kavīśvarapaṇḍita qui, maître d'un ermitage du Phnom Chisor, appartient à la secte viṣṇouite des Pāñcarātra selon l'inscription de Kuk Trapeang Srok (K. 91). Quoiqu'il en soit, on a vraiment l'impression que devenue simple mode onomastique ou ayant au contraire conservé sa marque sectaire, l'utilisation de la finale *paṇḍita* a été populaire au Cambodge au moment même où les Kālāmukha jouaient un grand rôle en Inde du Sud. Dans un tel contexte on peut

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

mieux accepter que l'image de Kāraikkālammaiyār aux pieds de Śiva ait pu se transmettre rapidement et que, simultanément, elle n'ait été au Cambodge qu'une mode passagère, privée qu'elle était du contexte littéraire et religieux purement tamoul dans lequel elle avait été élaborée ou, peut-être, simplement pourvue d'une identité précise.

Le Bayon est un monument d'une autre ampleur que ceux dont nous avons parlé jusqu'à présent. Placé au centre d'une ville dont la muraille se confond avec son enceinte extérieure, il présente une composition totalement inédite mais élaborée à partir d'éléments qui dans leur très grande majorité sont d'usage courant dans l'architecture khmère ; de la sorte sa singularité d'ensemble se combine avec une banalité dans le détail qui est d'autant plus grande que l'exécution technique du bâtiment n'a rien d'exceptionnel et que les éléments inédits tels que les visages sont purement et simplement plaqués sur des élévations parfaitement traditionnelles. L'histoire architecturale du monument établie par J. Dumarçay montre que cette composition s'est progressivement complétée à partir de bases relativement simples. On voit ainsi comment l'édifice central, à l'origine grossièrement circulaire et pourvu de quatre entrées, est devenu le noyau d'un système de chapelles rayonnantes créées par le remplissage des vides entre les porches. Ce plan circulaire initial, exceptionnel au Cambodge, ne l'est pas dans le monde indien ; bien connu des textes, il est attesté aussi bien à Narttamalai au Tamilnad que dans de nombreux temples du Kerāla ; si la composition finale du Bayon peut être assimilée à un stūpa, cette hypothèse ne paraît pas indispensable pour expliquer son élaboration. Sans entrer dans le détail des reprises qui jalonnent la construction du monument, on peut dire qu'elles témoignent le plus souvent de l'esprit de système qui semble être une des caractéristiques majeures des architectes khmers, et indiens. Ajoutons enfin que, si l'histoire architecturale du Bayon s'arrête avant même la fin de la période angkorienne, sa vie active s'est, elle, poursuivie pratiquement jusqu'à la transformation du temple en monument archéologique au début de notre siècle. Les tous premiers siècles de cette longue vie ont été marqués par deux mutations importantes : la première, conséquence directe de la réaction śivaïte qui marque l'histoire religieuse du Cambodge après le règne de Jayavarman VII, a été brutale ; elle se manifeste par des images mutilées ou transformées et elle a été suffisamment radicale pour qu'au début des études sur le Bayon on ait pu considérer celui-ci comme un sanctuaire purement śivaïte. La seconde mutation a suivi la première de peu ; beaucoup plus discrète, elle a fait du Bayon le sanctuaire du bouddhisme theravādin qu'il est demeuré jusqu'au XX^e^ siècle.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

L'iconographie du Bayon est très riche et se présente sous trois aspects : statuaire, bas-reliefs des galeries et enfin frontons, linteaux et autres éléments décoratifs historiés, auxquels il faut ajouter naturellement les visages des tours. De la statuaire originelle du temple nous n'avons conservé que peu d'éléments dont, il est vrai, le Buddha de la cella principale ; en revanche, une sorte de catalogue en est constitué par les nombreuses inscriptions (publiées par G. Coedès puis B.P. Groslier) qui, gravées à l'entrée des cellas, nomment la ou plus souvent les divinités que chacune abritait. Il n'est pas impossible que quelques unes au moins de ces statues puissent être retrouvées par recoupements mais nombre d'entre elles ont sans doute subi le sort du Buddha du centre, systématiquement brisé par les śivaïtes. De plus la longue vie du temple à l'époque post-angkorienne a eu pour conséquence de le repeupler d'un panthéon différent et surtout très hétérogène puisqu'il mêle des images nouvelles à d'autres plus anciennes mais réutilisées, avec ou sans modification, ou simplement mises à l'abri. Le problème des divinités fossiles et des temples musées se pose ainsi au Cambodge comme en Inde (ci-dessous) mais il se complique ici du changement de confession des sanctuaires. Pour en revenir à ces images plus ou moins définitivement perdues, on sait que le panthéon qu'elles constituaient faisait du Bayon la représentation et de la carte mystique de l'empire de Jayavarman VII et de l'arbre généalogique du roi. Leur étude, dans la mesure où elle est possible implique une double identification selon une problématique que nous retrouverons à propos de l'Andhra Pradesh : à côté de la définition « iconographique » qui découle directement des signes caractéristiques dont est pourvue l'image, il y a celle qui s'applique à la divinité dans le contexte précis où elle est installée et qui nous est donnée par le nom de culte de l'image, lorsqu'il est connu.

Nous ne parlerons pas des bas-reliefs sinon pour rappeler que ceux de la galerie intérieure combinent thèmes historiques, épisodes de la vie du roi et récits mythologiques où s'entre-mêlent comme on peut s'y attendre des thèmes bouddhiques et hindouistes ; cela étant, ces bas-reliefs ont été modifiés pendant la période śivaïte et peut-être à nouveau retouchés ensuite. Leur interprétation doit donc se faire à différents niveaux si l'on veut pouvoir rendre compte de ce qu'ils ont été censés traduire aux différents moments de la vie du temple. Cette possibilité de lecture multiple n'est d'ailleurs pas l'apanage des représentations transformées ; on peut s'en rendre compte à propos de l'image, maintes fois répétée au Bayon et ailleurs, d'un personnage debout sous un portique dont la barre transversale porte un saurien : G. Coedès l'avait rapprochée d'une légende concernant Rāvaṇa, Madeleine Giteau a montré qu'elle faisait partie du cycle de la Bhikṣāṭanamūrti de Śiva,

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

nous en avons trouvé la trace dans un jātaka bouddhique et l'interprétation qu'en a recueillie Jean Boulbet auprès des villageois des environs de Kbal Spéan recoupe celle suggérée par George Coedès.

L'étude que nous avons consacrée aux frontons et linteaux du Bayon a d'abord consisté à mettre ces éléments en place sur le plan définitif préparé par J. Dumarçay, et à les classer en fonction des différentes périodes que ce dernier a déterminées dans l'histoire architecturale du monument. Le répertoire des thèmes est assez conforme à celui que l'on voit généralement sur les monuments contemporains et combine des images bouddhiques, śivaïtes et viṣṇouites. Parmi les premières on note, à part l'omniprésent Buddha en méditation et quelques épisodes de la vie historique du Buddha, la place importante accordée à quelques-uns des grands jātaka et, en revanche, le petit nombre des représentations assurées de Lokeśvara. Dans le domaine śivaïte, si on laisse de côté les images obtenues par retaille (ci-dessous), on note deux représentations de la *Bhikṣāṭanamūrti* ainsi que trois images possibles de Śiva dansant, qui semble avoir conservé une partie de la popularité qu'il avait aux X^e^ et XI^e^ siècles. Dans le domaine viṣṇouite, la part importante accordée au cycle de Kṛṣṇa n'est pas un fait nouveau mais on y note l'adjonction de la légende de Pradyumna ; le Rāmāyaṇa en revanche est relativement peu figuré ; et signalons enfin que, depuis la publication de notre article, nous avons retrouvé un fragment de fronton figurant Viṣṇu Anantaśāyin, thème dont l'absence nous avait surpris. Au point de vue de l'organisation d'ensemble du dispositif iconographique il nous a semblé que l'on pouvait considérer que l'ouest et le nord étaient consacrés respectivement à Viṣṇu et Śiva comme l'avait suggéré G. Coedès et que le sud l'était à des divinités bouddhiques ; la spécificité de l'est en revanche apparaît mal pour les éléments que nous avons étudiés.

Pour replacer cette iconographie dans l'histoire du temple, on se heurte à plusieurs difficultés. Tout d'abord, la décoration d'un élément n'est pas nécessairement exactement contemporaine de sa construction et on note plusieurs cas évidents de reprise (ci-dessous, à propos de frontons). Par ailleurs, si les modifications apportées au Bayon au cours de sa construction ont plus ou moins dissimulé certaines parties décorées de l'édifice et en particulier la plupart des frontons de la galerie intérieure redentée, l'impact réel de cette « dissimulation » n'est pas toujours aussi radical qu'on a pu le penser. En effet, plusieurs de ces frontons que H. Parmentier considérait comme ayant été sculptés avant l'élargissement de la terrasse qui les a « dissimulés » l'ont bien été, semble-t-il, à un moment où le sculpteur ne disposait plus que d'un espace très étroit pour travailler ; qui plus est, nous avons constaté que, pour plus de la moitié, ces frontons « cachés » avaient été retouchés

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

après la fin de tous les travaux d'élargissement au moment de la réaction śivaïte, ce qui montre qu'en dépit de leur position ils restaient suffisamment visibles pour être offensants. Dans ces conditions, il nous a paru difficile d'essayer de retrouver dans l'iconographie une évolution de la pensée de Jayavarman VII qui expliquerait les changements de parti architectural en cours de construction. En revanche, c'est bien évidemment dans l'iconographie que l'on sent le mieux la réaction śivaïte qui s'est produite après l'arrêt des grands travaux au Bayon. Elle se manifeste de deux façons : simple désacralisation par suppression des images contraires à la nouvelle doctrine, en l'occurrence celles du Buddha et de Lokeśvara ou transformation de l'image d'un personnage donné en celle d'un autre. Au Bayon cette seconde possibilité concerne surtout le Buddha assis en méditation et transformé, selon le cas, en Liṅga par suppression des bras ou en Śiva Yogin par une retaille un peu plus élaborée. Dans d'autres monuments, la faible variété des types individuels de divinités a permis de faire de Lokeśvara debout à quatre bras un Śiva debout à deux bras en supprimant les bras supérieurs et, parfois, en bûchant les attributs des deux mains conservées. D'autres transformations touchent les visages des tours : il semble en effet que leurs yeux, ouverts ou mi-clos à l'origine, aient été grossièrement retouchés à coups de burin ; nous ne savons pas s'il s'agit d'une désacralisation effectuée par le biais d'un bûchage symbolique des yeux ou bien d'une transformation marqués par un rite d'ouverture des yeux (*netronmīlana*) accompli avec une brutalité un peu surprenante mais bien dans la ligne des réformateurs śivaïtes. Dans tous les cas le fait est à rapprocher de la transformation subie par les tours des portes d'Angkor Thom, que l'adjonction d'un cinquième visage semblait avoir transformées en tête de Śiva Pañcānana au moment où Tchéou Ta-Kouan visitait Angkor.

Toutes ces diverses transformations témoignent bien de la volonté des réformateurs d'asseoir le nouveau culte sur l'infrastructure considérable élaborée pour l'ancien. Ce souci a dû être moins marqué au moment de la reconversion du Bayon au bouddhisme ; en effet, les retransformations d'images y semblent avoir été peu nombreuses, moins par exemple qu'au Prah Khan de Kompong Svay ; nous n'avons pas trace non plus d'un bouleversement complet du monument qui en aurait fait une gigantesque image de Buddha assis, comme au Phnom Bakhen, ou couché, comme au Baphuon.

Berceau religieux de la monarchie angkorienne, source des seules rivières pérennes de la région d'Angkor et, de tout temps, lieu privilégié de retraite, le massif du Phnom Kulen est aussi l'un des rares obstacles orographiques importants que rencontre le roulage dans la plaine qui sépare les monts Dang Rèk du Grand Lac. À ces multiples caractères le

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Phnom Kulen doit de porter des monuments très divers – temples aux dieux, sculptures rupestres à la gloire des rivières et ermitages de tous types – et d'avoir été très tôt cerné par des routes qui ne sont que des tronçons de grands axes dont la présence du massif a fait gauchir le tracé ; ces routes sont jalonnées de petits monuments et vont de pair avec d'importants aménagements hydrauliques par lesquels on s'efforçait d'utiliser au mieux les ressources du château d'eau ; celle de l'ouest emprunte le « Défilé du Rat blanc » qui sépare le Phnom Kulen proprement dit de ses annexes occidentales du Phnom Kbal Spéan et du Phnom Krol.

L'étude que nous avons consacrée avec Jean Boulbet au Phnom Kulen visait d'abord à faire connaître des sites que l'importance des grands temples du Phnom et de ses environs avait laissés dans l'ombre, et d'autres, souvent non négligeables, qu'une fréquentation suivie de la région avait permis de repérer. De plus nous avons cherché à remettre en situation ces différents monuments en essayant de voir comment ils s'intégraient dans l'histoire de la région et dans sa vie actuelle.

L'occupation du Phnom Kulen semble être avant tout celle d'un *tīrtha* et l'habitat ancien et récent se concentre dans le bassin de la branche majeure de la rivière, délaissant totalement toute la zone qui s'étend vers le nord-ouest entre ce bassin et le Défilé du Rat blanc ; à l'ouest de ce dernier, le site rupestre de Kbal Spéan fournit en quelque sorte la contre-épreuve de cette constatation : seule trace d'occupation de tout le massif annexe occidental, il est localisé au lieu privilégié où le stung Rüsei, deuxième composante de la rivière de Siem Reap, commence à dévaler la pente escarpée. Cette occupation du Phnom semble être continue depuis les grandes fondations du IX^e^ siècle jusqu'à nos jours, mais durant la période angkorienne elle est marquée par deux temps forts : le XI^e^ siècle et le règne de Jayavarman VII. Ces deux moments, qui correspondent aux deux grandes étapes de la sculpture rupestre que ce soit à Kbal Spéan ou dans les sites du Phnom lui-même, sont également soulignés par la présence de diverses statues et, pour le second, par le Temple de la Cascade. Nous n'avons pas essayé de situer chronologiquement les différentes étapes de l'occupation post-angkorienne mais elle semble avoir été marquée par une continuité dans la fréquentation de la plupart des sites érémitiques et par l'apparition de quelques éléments nouveaux mais parfaitement normaux dans le cadre de l'installation du bouddhisme theravādin, tel, pour citer l'exemple le plus frappant, le Buddha couché de Prah Thom. Cependant il faut souligner le caractère tout à fait insolite des *sīma*, qui marquent l'emplacement de monastères disparus à Peam Krè et à Dôn Méah ; si leur caractère exceptionnel dans un vaste périmètre n'est pas infirmé et si l'hypothèse que nous avions faite d'une parenté étroite avec les

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pièces analogues de Mueng Fa Daed est exacte, on se trouve devant un exemple assez remarquable du transfert ponctuel et sans lendemain de formes tellement étrangères au milieu d'accueil qu'elles ont dû tomber en désuétude dès la disparition de ceux qui les avaient introduites.

Les monuments du pourtour du Phnom ont pour point commun d'être sans rapport évident avec ceux que l'on voit sur la montagne ; même au nord-est, où les sites érémitiques descendent très bas, on ne sent pas de relation entre eux et les petits temples de la plaine qui, pourtant très proches, font partie d'un système différent. Ils sont sans aucun doute liés aux grands axes qui contournent le Phnom et dont la fonction majeure semble avoir été de relier à partir du X^e^ siècle Angkor à Koh Ker et aux sites plus lointains tels que Prah Vihear ou le Prasat Khna Sen Keo, d'une part, et de l'autre à la région du Prah Khan de Kompong Svay et par delà au Mékong. De façon plus précise, on peut considérer Banteay Srei comme la première étape commune aux deux branches qui contournent le Phnom, l'une par le sud et l'autre par le nord, et qui, à l'est, sont très nettement reliées l'une à l'autre par un axe nord-sud qui longe le piémont oriental du Phnom. Le jalonnement de ces différents axes ne s'est pas fait en une fois et il est assez remarquable de constater comment la très relative densification des monuments s'est progressivement faite du X^e^ au XIII^e^ siècle, sans que l'on sache, il est vrai, s'ils s'ajoutaient les uns aux autres ou s'ils se remplaçaient.

Les occupants actuels du Phnom et de ses environs ont mis en valeur l'importance des aménagements hydrauliques anciens en en réutilisant certains. Très nombreux aussi bien sur la montagne que sur sa périphérie, ces aménagements sont souvent difficiles à cerner et à relier les uns aux autres et pour la plupart non datables ; si l'on distingue quelques grands axes comme celui qui, au nord, conduit du Phnom aux douves et au réservoir du Prasat Ta Tuot, il semble cependant que dans la majorité des cas ce sont de petits ensembles locaux visant à canaliser et à retenir les écoulements temporaires. Leurs utilisateurs actuels ont aussi repris à leur compte la plupart des monuments accumulés au cours des siècles, en les intégrant comme lieux de culte du Buddha ou de *neak ta*, ou bien encore comme éléments d'une histoire mythique qui s'étend des origines à nos jours. On note à ce sujet quelques exemples de variation de la mémoire collective : ainsi le temple connu depuis longtemps sous le nom de Damrei Krap (temple de « l'éléphant agenouillé ») était en 1970 en train de devenir le temple du « buffle agenouillé » (Krabei Krap) et ce, tout simplement, parce qu'on y avait amené une statue de Yama sur son buffle ; quant au site de Kbal Spéan, ignoré des habitants du village voisin jusqu'en 1968, date à laquelle J. Boulbet le retrouvait sur les

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

indications d'un ermite qui y avait séjourné, il devait très rapidement être intégré par ces mêmes villageois dans un système cohérent de récits qui le replaçaient dans un contexte mythique connu.

L'Inde

Le déséquilibre que l'on sent entre les périodes angkorienne et post-angkorienne et un déséquilibre correspondant dans nos recherches ne nous avaient pas permis au Cambodge d'envisager de façon globale le problème que pose la « continuité » des traditions. Cette possibilité nous a été donnée en Inde, où nous avons pu constater que la force et en même temps la souplesse de traditions religieuses et artistiques leur a permis de se survivre en dépit de coupures historiques profondes, mais que simultanément cette continuité a toujours été ouverte au renouvellement et à l'enrichissement, bien différente ainsi d'un simple « traditionalisme » purement conservateur.

En dépit du caractère accidentel de son choix, la région que nous avons pu étudier en Andhra Pradesh s'est vite révélée comme privilégiée aussi bien par sa position à la rencontre de grandes aires culturelles que par son isolement relatif vis-à-vis des grands centres générateurs d'événements. Le premier caractère en fait le point de convergence de traditions diverses qui se sont tour à tour ou simultanément manifestées. L'isolement vis-à-vis des grands centres politiques a eu des conséquences multiples et parfois presque contradictoires : il a mis la région à l'abri des effets brutaux de la plupart des grands mouvements dont il a atténué ou retardé les conséquences immédiates ; simultanément, il a souvent placé la région dans un *no man's land* incertain qu'un faible changement dans les rapports de forces peut faire basculer d'une domination à une autre ; enfin et surtout, il a favorisé la montée ou la permanence de puissances diverses mais protectrices : dynasties locales mais aussi grands centres religieux comme Alampur et surtout Śrīśailam, dont le rayonnement qui dépasse la région est pour elle la justification et le garant de la permanence śivaïte.

Poussé par la nécessité d'un inventaire de sauvegarde, nous avons eu à décrire un corpus de monuments qui s'étageaient sur plus de treize siècles ; de plus, ils étaient d'importance, de taille et de composition diverses, quelques-uns homogènes, la plupart combinant plusieurs traditions arrivées souvent à des stades variés d'évolution. Ce dernier caractère est bien illustré par le double temple de Pratakota que nous avons pris comme exemple pour illustrer les deux grands partis d'élévation rencontrés dans la région : en effet il présente simultanément une élévation à superstructure à degrés en pleine maturité et

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

une élévation à faux étages déjà affadie dans le détail des structures imitées. Tous les facteurs que nous avons énumérés devaient être pris en compte dans l'établissement d'une typologie, pour la rendre aussi englobante que possible. En dépit du petit nombre de monuments relevant strictement de l'école dont le *Mayamata* et les textes parallèles fournissent la théorie, nous avons pu constater que l'analyse architecturale contenue dans ces textes était à la fois suffisamment détaillée et souple pour permettre de rendre compte de la grande majorité des édifices de notre inventaire. De plus, la logique parfaite de la composition des deux temples les plus fidèles à cette école (Rūpalasaṅgameśvara et Bhujaṅgeśvara) fournissait un excellent parallèle à la théorie.

L'application aux plans ne posait pas de problèmes : nous avons en effet affaire, soit à des formes élémentaires, soit à des combinaisons d'éléments, facilement identifiables, juxtaposés ou exceptionnellement emboîtés : ce dernier cas est celui des temples à pavillon enveloppant, non « prévus » dans le *Mayamata* mais parfaitement réductibles à deux éléments bien identifiés par lui : un temple pourvu éventuellement d'un porche et un pavillon qui entoure ce temple au lieu d'en précéder l'entrée ; ce dispositif se rencontre d'ailleurs à Narttamalai, au cœur de la zone où l'école « du *Mayamata* » est le mieux représentée. Pour les élévations le problème se pose de façon un peu différente dans la mesure où l'on distingue deux grands partis théoriques souvent, il est vrai, combinés dans la pratique. Le parti à faux étages, celui du *Mayamata* et du Cambodge, est caractérisé lorsqu'il est pleinement appliqué par la composition en six niveaux d'une part et de l'autre par des façades dont l'articulation très marquée s'appuie sur les pilastres du « niveau des piliers » ; à cela s'ajoute dans le détail la présence d'édicules, d'arcatures et d'autres éléments décoratifs. Cette application rigoureuse est rare, nous l'avons dit, et le plus souvent on rencontre des formes affadies comme à Pratakota (ci-dessus) où des pilastres réduits à des bandes verticales suggèrent une articulation que ne traduit aucun décrochement. L'autre grand parti, celui de la superstructure à degrés, est caractérisé par un rez-de-chaussée dont les murs ne sont pas scandés de pilastres et par une superstructure dont le profil de pyramide est dû à la superposition de « degrés », chacun composé de deux éléments de hauteurs à peu près égales : une bande en retrait surmontée par un auvent normalement arrondi et largement débordant. L'étude de l'archéologie de cette forme, s'appuyant en particulier sur l'exemple ancien de Piṭikāyagulla, nous a montré qu'elle pouvait être considérée comme un dérivé du parti à faux étages : la bande en retrait du degré est en fait le « niveau des piliers » d'un faux étage réduit à sa plus simple expression, tandis que l'auvent qui est presque toujours une répétition

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

fidèle de celui de l'entablement du rez-de-chaussée n'est autre que l'entablement de ce faux étage. Ce point acquis, il ne nous restait plus qu'à introduire dans le vocabulaire des formes quelques éléments plus ou moins étrangers au système : tel le « bulbe » qui, comme au Cambodge, tient souvent lieu de « toit » et peut être un emprunt aux superstructures curvilinéaires ; notons cependant qu'il semble « prévu » dans le *Mayamata* lorsque celui-ci parle de « toit en forme de fruit de myrobolan » (18.16). Nous avons ainsi obtenu un lexique typologique qui nous a permis, pensons-nous, de rendre compte de pratiquement toutes les combinaisons rencontrées. Parmi les quelques exceptions irréductibles, mentionnons dans le domaine des élévations celle, baroque, d'un temple de Cinnamarruru, et dans le domaine des plans celui du sanctuaire à divinités coparticipantes de Lingapuram où des murs de refend déterminent des cellas dans la pièce unique d'un édifice sans caractère.

Le corpus iconographique réuni dans et sur ces monuments se compose d'images de culte et d'images décoratives (personnages séparés et scènes). Pour l'étudier, nous avons procédé à une double lecture : identification typologique du panthéon et identification en position. La première nous a montré un panthéon hétérogène que l'on peut regrouper sous trois grandes rubriques : Śiva, Viṣṇu et la Déesse. Dans le monde śivaïte, on note simultanément l'importance de la Danse de Śiva à l'époque cālukya, le très faible rôle joué par Skanda et enfin quelques thèmes visiblement étrangers à la région comme Caṇḍeśa et Kaṇṇappar empruntés au monde tamoul. Le panthéon viṣṇouite est d'une façon générale plus récent ; on note, à côté d'une assez grande variété dans les images de Viṣṇu, la présence, là aussi, d'images « étrangères », empruntées au monde tamoul comme les Ālvār ou au Mahārāṣṭra comme Pāṇḍuraṅga ; enfin Āñjaneya-Hanuman occupe une place tout à fait à part, détaché en quelque sorte du cycle de Rāma. Le monde de la Déesse est dominé par quelques grandes formes : Durgā Mahiṣāsuramardinī, les Mères et surtout une déesse assise à quatre bras pourvue d'attributs śivaïtes et, parfois, de caractéristiques qui la rapprochent de Cāmuṇḍā ; en dépit de quelques variations dans les types, on la reconnaît pratiquement pendant les treize siècles sur lesquels s'étend le corpus ; à côté notons une forme, assise également, que dans un contexte *śākta* on peut identifier avec Bhuvaneśvarī, Tripurasundarī ou d'autres déesses du même type. En ce qui concerne les scènes figurées sur panneaux on signalera seulement leurs références littéraires, parfois soulignées par les inscriptions gravées sur la bordure des panneaux ; parmi elles nous avons trouvé un vers du *Kumārasambhava* de Kālidāsa dans une version inconnue des éditions critiques mais qui convient mieux que le texte traditionnel au détail de

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

l'épisode tel qu'il est sculpté. À propos des sources, notons d'une façon plus générale que nous n'avons pas trouvé de textes de référence cohérents même lorsqu'il s'agissait d'identifier des ensembles décoratifs homogènes comme à Mancalakatta ou à Rūpalasaṅgameśvara.

La mise en situation dans les monuments des images ainsi définies ne pose pas de problème pour les images décoratives ; étant toujours, il nous a semblé, contemporaines ou presque de la construction des édifices, elles nous ont montré que ceux-ci sont toujours restés dans le cadre général de leur obédience d'origine, en dépit de mutations sectaires bien attestées par l'épigraphie. Pour les images de culte, en revanche, le cas se présente d'une façon différente. Leur mise en situation précise nécessite la connaissance du nom individuel sous lequel elles ont été installées et éventuellement de celui sous lequel un culte leur est rendu. Le nom d'installation des images anciennes, lorsque nous le connaissons par l'épigraphie, est en effet parfois différent de celui sous lequel l'image est connue actuellement. De toute manière un assez grand nombre d'images de culte sont actuellement en position de réemploi, intégrées dans un sanctuaire différent et souvent, mais pas toujours, plus récent que celui pour lequel elles avaient été fabriquées. À cela s'ajoutent des cas ambigus où il est difficile de savoir si une divinité qui ne reçoit apparemment pas de culte est le fossile d'un culte tombé en désuétude dans le temple en activité où elle se trouve ou bien si elle a simplement été mise à l'abri dans ce temple, qui joue pour elle le rôle d'un musée.

La conclusion principale que l'on peut tirer de cette étude conjuguée des formes et des noms est que pour certaines divinités et en particulier pour les déesses il n'y a pas de correspondance systématique entre la définition typologique d'une image précise et celle qui découle du nom sous lequel elle reçoit un culte. Nous avons vu une *Lakṣmī* honorée en position de Pārvatī, et la déesse assise à quatre bras et pourvue d'attributs śivaïtes a de très nombreux noms mais dont certains s'appliquent aussi à d'autres formes, comme par exemple celle de Durgā Mahiśāsuramardinī.

En définitive, la remise en place des monuments et de leurs images dans un cadre historique permet de faire l'archéologie de la vie religieuse actuelle de la région. On constate qu'il y a eu au cours des siècles une accumulation progressive de formes et de concepts qui, même tombés en désuétude, ont cependant toujours laissé des traces qui ne sont pas que matérielles, car chaque génération semble avoir repris à son compte l'ensemble de l'héritage tout en l'enrichissant et en l'adaptant à son propre temps présent. De nos jours cette infrastructure accumulée sert simultanément à des cultes marqués par des particularismes locaux et à la glorification d'un hindouisme unitaire

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

bien symbolisé par ces sanctuaires où cohabitent sans hiérarchie précise les divinités des différentes familles religieuses de l'Inde actuelle et traditionnelle.

Pondichéry - Février 1985

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le temple et les traités

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Temple Architecture in India at the beginning of the 6th century according to Varāhamihira's *Bṛhatsaṃhitā*

Introduction

Varāhamihira and Bṛhatsaṃhitā

Varāhamihira's *Bṛhatsaṃhitā* deals in the whole with *saṃhitā* that is to say general astrology. However, thus doing it touches upon several subjects, amongst them architecture and image making. Its author was most probably writing at the beginning of 6th century AD, which means that his work contains one of the oldest theoretical presentations about architecture that we get in India, if not the oldest.

The book itself is well known and since long. Commentated upon in the 10th century by Utpala, it was widely referred to and partly translated into Arabic by Al Biruni at the beginning of 11th c.[1] Often quoted in later literature, it has been used as a main source by compilers and/or by what we may call amplifiers/developers of puranic texts and the like. Thus as far as architecture is concerned, its chapter 55 (*Prāsādalakṣaṇa*) has been fully inserted in the corresponding chapter of *Bhaviṣyapurāṇa* (1st part, Chap. 130) of which it makes the half; in the same way, several verses pertaining to the same chapter have been reused in *VişṇudharmottaraP.* (IIIrd khaṇḍa, 88th Chap.), in *AgniP.* (104th Chap.), in *MatsyaP.* (270th Chap.) and most probably in other texts of the same ink.

Edited and translated by Heinrich Kern in the 19th century, it has been edited again by Sudhākara Dvivedi (1895-97) then A.V. Tripathi (1968),[2] translated twice by M.R. Bhatt (1947 then 1981)[3] and studied

---

1. See - Sachau (Edward C.), *Alberuni's India...*, Ed. with notes and Indices by -, London 1910, 2 vols. [reprint in one volume, New Delhi, 1983].
2. *Bṛhatsaṃhitā by Varāhamihirācārya with the commentary of Bhaṭṭotpala*, edited by Avadha Vihārī Tripathī [sic], 2 vol., Varanasi 1968, 40 + 1266 pages (Sarasvatī Bhavan Granthamālā, vol. 97) [mere reprint of Sudhākara Dvivedī edition, Varanasi 1895-97].
3. Bhatt (M. Ramakrishna), *Varāhamihira's Bṛhatsaṃhitā* with English Translation, Exhaustive notes and Literary Comments, 2 vols., Delhi [1981-1982].

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

by Ajay Mitra Sastri (1969) in a comprehensive book[4], while being referred to by several authors of various scientific fields, e.g. Stella Kramrisch, about temple architecture. Lastly (1994), the *Bṛhatsaṃhitā*'s text (according to Dvivedi/Tripathi edition) has been put on the web by Michio Yano together with Mizue Sugita in a very practical way, especially when looking for lexical questions; it is this text we are using here.

In this paper, we shall concentrate on temple architecture and more precisely on some of those lexical problems which must be solved before attempting any useful confrontation between that earliest theorization of architecture and actual monuments of, let us say, Gupta era. Let us add that one of ours problems is that we have to rely for the most on Varāhamihira's text itself. It appears clearly that Utpala writing in the 10th century had implicitly used as referent the architecture of his time, of which it results that its commentary is most often less an explanation than a kind of revision intending to update Varāhamihira's original.

As he does in other fields, Varāhamihira when dealing with architecture and iconography, refers there and there to authorities. It does so often by name, thus for temples to Maya (55.29), Viśvakarman (ibid.), Garga (55.31), "Manu, etc." (ibid.) and, when dealing with images, to Nagnajit (57.4, 15), Vasiṣṭha (57.8), while in some places there are less precise references to "those who know" (*jñais*, e.g. 52.21 or 57.20). Corresponding quotations of those authors are given by Utpala in his commentary, where are also found numerous and often lengthy quotations of a text placed under the authorship of Kāśyapa, but who is not the well known South Indian *Kāśyapaśilpaśāstra* (alias *Aṃśumadbhedakāśyapa*, etc.) (as well as "Maya" does not correspond to *Mayamata*).

Architecture in B.S.

The *B.S.* deals with architecture in two chapters. The first one (Chap. 52, 125 verses) is titled "Housing science" (*Vāstuvidyā*), and gives general matter as well as rules related to houses and connected buildings. On the other hand, Chapter 55 (*Prāsādalakṣaṇa*) on which we shall concentrate is shorter (31 v.); it deals with characteristics of temples and describes in a few words twenty types of them. Besides that two chapters deal with image-making and installation ceremonies (Chap. 57: *Pratimālakṣaṇa*, 58 v., and 59: *Pratimāpratiṣṭhāpana*, 22 v.), while a third one gives rules related to "adamantine mortar" used for

4. Shastri (Ajay Mitra), *India as seen in the Bṛhatsaṃhitā of Varāhamihira*, Delhi, 1969.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

masonry and fixing of images (Chap. 56: *Vajralepalakṣaṇa*, 8 v.), and gives some recipes to prepare mortar used for masonry as well as fixing of images. Lastly, some data are scattered here and there in the book,[5] but they are few and when looking for technical terms regarding architecture (or even iconography), we have found them mostly in the chapters listed above.

B.S. about temples

Chapter 55 which deals with temples, refers often (implicitly at least) to chapter 52 (*Vāstuvidyā*). At the start (verses 1-2) it places temple building in a field which is more "political" than religious: construction of a temple is said to come once hydraulic works and parks have been established; thus it brings glory and *dharma*, that is to say the simultaneous fruits of a religious foundation (*iṣṭā*) and a charitable one (*pūrta*).

After that short introduction we are given a lengthy list of favorable sites, which are to be fresh, watery and agreeable to the gods (55.3-8). Tests are to be made to verify the good qualities of the ground, but they are not described as they are wholly similar to those practiced when planning to build an house (55.9 and see chapter 52). A diagram with 64 parts is to be drawn, while it was preferably a 81 part one for houses; the door is to be placed in the middle of one of its four faces and it is to be strictly cardinal (*samadikstha*, see 55.10).

Proportions are based on the width (the height being its double); they are given with a special emphasis on the door which consists of one or several decorated frames (*śākhā* and *udumbara*) (55.11-16). The height of the image together with its pedestal is to be a little less than that of that door (55.16 as well as 57.3).[6]

Then comes a list of twenty temple types (55.17-19) followed by matching descriptions (55.20-28): they deal with plan, number of levels (*bhūmikā*) and several types of cover and superstructure (*aṇḍa, śṛṅga, śikhara*, see below) as well as windows, niches and false dormer-windows (*jalagavakṣa, kuhara, candraśālā*), doors (*dvāra*) and width (which goes from 32 to 8 cubits). The four last types are not described for they have explicit names (Vṛtta, Catuṣkoṇa, Ṣoḍaśāśrī et Aṣṭāśrī);

---

5. See about anthropometrics (Chap. 67: *Puruṣalakṣaṇa*, see esp. v. 105) used as a basis for iconometry in 57th chapter.

6. Cf. 55. 16: *dvāra^māna^aṣṭa^bhāga^ūnā pratimā syāt sapiṇḍikā / dvau bhāgau pratimā tatra tṛtīyāṃśaś ca piṇḍikā /* and 57. 3: *devāgāra^dvārasya^aṣṭa^aṃśa^ūnasya yas tṛtīyo + aṃśau / tat^piṇḍikā^pramāṇaṃ pratimā tad^ dviguṇa^ parimāṇā.*

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

however they are said to be "with an obscure form" (*añjanarūpa*) which is not very clear (see below).[7]

At the end of the chapter Varāhamihira quotes two contradictory statements attributed to Maya and Viśvakarman and regarding the height of a *bhūmikā* ("level"), adding that "wise architects say that there is only one opinion: the two authors arrive to the same result, one adding the height of *kapotapāli* to that of the *bhūmikā* et the other not doing so".[8]

Temple according to *B.S.*

Before going into details, we may say that according to *B.S.* the temple is a building which comprises only one room, a central one which is the sanctum and where is housed a divine representation placed upon a pedestal; that building which may or may not comprise upper storeys, is toped by various architectural devices.

Proportions and dimensions

As far as proportions are concerned, the reference is the width of the temple, the only dimension which is given in an absolute value of cubits for the twenty types. From that width we shall go down to the image height which is to be 7/48 of the width.

Width given for the twenty temples goes from 32 down to 8 cubits, which makes roughly from 14,4 meters down to 3,6 meters (see Appendix); for the sake of comparison we may say that most of the Gupta temples known to us are around 4,80 meters and a little less, with some exceptions such Śiva octagonal temple at Ramgadh (alias Muṇḍeśvari) which date is probably 7th c. and makes up around 13,9 meters.

Horizontal organization

– Plan

Several types of plan are mentioned when dealing with the twenty temples. Some are regular and of common use in India since the very beginning of temple architecture: square (*caturaśra*), circular (*vṛtta*), or,

---

7. Cf. 55.28b: *catvāro +añjana^rūpāḥ pañca^aṇḍa^yutas tu caturasraḥ*[K.*caturaśraḥ*]. On that point Utpala quotes an extract of "Kāśyapa" according to which those four temples are one-storied and, excepting Caturaśra type, get one *aṇḍa* only.

8. *Kapotapāli*: that expression designates here in a precise way a part of the entablature; according to Utpala it may be a cornice comprising a row of projecting beam ends decorated with lion masks. (*kapotapāligrahanena bahirnirgatāni siṃhamukhāni kāṣṭhāny ucyante / tathā coktaṃ kapotapāliṃ bruvate viṭaṅkaṃ ca bahuśrutāḥ //*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

interestingly, apsidal (*gajapṛṣṭha*) which was used since the start for Buddhist and Brahmanic structures (see for instance the Sonkh Nāga's temple at Mathura[9]). Some other plans are probably variations of the circular type: thus lotus shaped or vase-shaped temples.

Less clear and more ambiguous as several polygonal structures: thus an *aṣṭāśrī* temple which may be octagonal - see the Muṇḍeśvari Śiva temple at Ramgadh - or have stellate plan with eight angles as are found but a little later in Kośala (e.g. Dhobinī temple).[10] Besides that hexagonal, twelve-sided and sixteen sided plans are unaccounted for, as far as we know and it is most probable thus that *Ṣaḍaśrī*, *Dvādaśakoṇa*, *Ṣoḍaśa* temples also correspond to stellate plans.[11]

Lastly some plans are really intriguing such are those which are Garuḍa shaped, Nandin shaped or Haṃsa-shaped. The first at least may remind us of a form given to the Vedic altar and it is probably its *raison d'être*, and perhaps that of the others; however Utpala in its commentary gives definitions which may seem farfetched.[12] Besides that nothing is said about elongated plans (oblong, elliptic,...), which are in common use since the 3rd c. B.C.

– *Sanctum and walls*

The sanctum for which Varāhamihira uses the word *garbha* makes up half the total width of the building and is surrounded by a thick wall which occupies on all sides of the sanctum a quarter of the width of the building.[13] According to Utpala there is a corridor or portico which goes around that sanctum, taking a part (1/4) of the thickness of the wall.[14] However nothing in Varāhamihira's text seems to justify such an interpretation, even if some temples of special type deemed as "having an obscure form" may have something of the kind of a

---

9. H. Haertel, *Excavations at Sonkh*, Berlin, 1993, pp. 63 sq.
10. Michael W. Meister, M.A. Dhaky, Krishna Deva (eds.), *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture-North India - Foundations of North Indian Style (c.250 B.C. - A.D. 1100)*, Delhi, 1988, pp. 246 sq.
11. Unless we follow the interpretation given by Stella Kramrisch for the so called hexagonal (*ṣaḍaśrī*): according to that author such an expression designates a square temple with central buttresses on three faces (the fourth one being occupied by a porch and/or a pavilion), which gives us three main faces and three projecting ones upon them (see S. Kramrisch, *The Hindu temple*, Calcutta, 1946, Vol. I, p. 271).
12. Garuḍa plan would get wings and tail and Nandin shaped one would not get them, while the Haṃsa plan is endowed with beak, wings and tail (see comm. ad 55.24 and 26).
13. *Garbha* (see 55.12a and 55.12b): in the later languages that word will designate the foundation deposit while terms such as *garbhagṛha* will be applied to the sanctum.
14. Comm. ad. 55.12: ... *anyāḥ samantataḥ sarvāsu dikṣu vidikṣu bhittayo bhavanti / hastamātraṃ bhramaṇāya sarvāsu dikṣv anāvṛtaṃ sthāpayitvā śeṣaṃ hastatrayaṃ...* (Utpala take as an example the Meru temple whose width is 16 cubits, which means that the sanctum is eight cubit wide and the wall all around four cubits).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

circumambulatory passage (see below); thus we would think that here as elsewhere Utpala updates the text.

– Door(s)

As told before the door of the sanctum is located in the middle of a side and faces a cardinal point, most often the east it seems. Sarvatobhadra and Meru temples are said to have four cardinal doors, while for those deemed as 'obscure' entrance is made through a complicated circuit (see below).

The door is the only part of the building of which the decoration is detailed: it comprises from three to nine frames (*śākhā*) (55.12 sq): their lower part is occupied by images of the two doorkeepers (*pratihāra*); above are various motives: scrolls and the like, as well as birds, amorous pairs, *pramatha* and other divine personages.[15]

– Windows, niches and false dormer-windows

Besides door(s) they may be screened windows (*jālagavakṣa*), probably similar to those seen at Nachna temple.[16] Besides that, Meru temple is said to be endowed with *kuhara-s* (55.20): according to Utpala they are 'interior windows' (*abhyantaragavākṣa*), that is to say windows pierced in the wall separating the sanctum from a surrounding circumambulatory passage; however, as told before, the presence of such a passage seems to be a mere hypothesis and we suppose that the term *kuhara*, which in classical Sanskrit designates a 'hole' or a 'cavity', is applied to niches or perhaps to false dormer-windows, smaller than the *candraśālā-s* which are also mentioned when dealing with Kuñjara, Guharāja and Sarvatobhadra temples.

– Cult image

In the centre of the sanctum is to be placed an image installed on a pedestal, the total height of both of them making up 7/8 of the height of the door, which means that they may be put in the sanctum once the temple is build.

---

15. 55.14-15: "The door must comprise three, five, seven or nine frames. The two doorkeepers are to be placed on the lower quarter of the doorjambs; elsewhere there is an ornamentation of auspicious birds, śrī-trees, *svastika-s*, vases, amorous pairs as well as foliate scrolls and *pramatha*" (*tri^pañca^sapta^navabhiḥ śākhābhis tat praśasyate/ adhaḥ śākhā^caturbhāge pratīhārau niveśayet //55.14/ śeṣaṃ maṅgalya^vihagaiḥ *śrīvṛkṣaiḥ svastikair* [K.*śrīvṛkṣasvastikair*] *ghaṭaiḥ/ mithunaiḥ patra^vallībhiḥ pramathaiś ca^upaśobhayet//55.15/*

16. See e.g. J. Williams, *The Art of Gupta India – Empire and Province*, Princeton, 1982, pl. 157.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Elevation: base and ground floor

If the details concerning the plan of the temple are more or less clear, the same cannot be said about elevation. That last almost certainly comprises at least three parts: the body of the ground floor, with below it a base and above a superstructure or a similar covering device. Thus being the case, little or nothing is said in our text about their respective arrangement: we are told that the height is double the width, and that a third of that height is for the *kaṭi*,[17] without any explanation being given about that *kaṭi* nor about other words such as *bhūmikā* as well as all the terms related to the roof or superstructure covering the temple.

– Kaṭi: ground floor and/or base ?

As far as we know, *kaṭi* which literal meaning is 'hips' is applied to architecture *only* in the *B.S.* and in texts which are related to it, that is to say *VișṇudharmottaraP.*, *MatsyaP.* and naturally *BhavișyaP.* As a matter of fact the same statement about its height being a third that of the temple is found in those three texts as well as in the *B.S.* itself. When turning to Utpala, we learn that *kaṭi* is "the beginning of the temple which is above the stairs",[18] which gloss may lead to more than one interpretation.

The most simple would be to identify *kaṭi* with the "middle" part of the temple, that is to say its ground floor where is located the sanctum and which would be placed upon a wider terrace. Such an interpretation is not adverse to the metaphor of 'hips' and agrees with the *VișṇudharmottaraP.* which in an apparently very clear way divides the temple elevation in three equal parts: the *vasudhā* ('basis') makes up a third, the *kaṭi* another one, and the *mañjarī* ("roof"?) the last one.[19] However several hindrances come against that interpretation which has been followed by St. Kramrisch and others.[20] The first problem regards proportions of temple door as indicated in the *B.S.* itself: the height of that door being half of the width of the sanctum is 1/4 of the width of the temple, while the height of the *kaṭi*, being a third of the total height is 2/3 of the same width of the temple. That is to say that the height of the door is only 3/8 of that of the *kaṭi*.[21] If that last is the ground floor

---

17. 55.11: *yo vistāro bhaved yasya dviguṇā tatsamunnatiḥ / ucchrāyād yas tṛtīyāṃśas tena tulyā *kaṭiḥ smṛtā* [K.*kaṭir bhavet*]//

18. Comm. ad 55.11: *sopānopari yato devagṛhasya prārambhaḥ sā kaṭir ucyate.*

19. *VișṇudharmottaraP.* 88.6b-7a: *tṛtīyam aṃśaṃ vasudhā tṛtīyāṃśaḥ kaṭir bhavet // mañjarī ca tṛtīyāṃśaḥ prāsādasya mahābhuja/*

20. S. Kramrisch, 1946, Vol. I, p. 238, 411, etc.

21. The height of the door is double of its width which is a quarter of that of the sanctum which is half of that of the temple; thus the height of the door is 2/8 of the

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

the given proportion seems to be totally unaccounted for in practical architecture and more precisely in the 6th century Indian architecture, more or less contemporaneous with Varāhamihira.

Another difficulty lies in the fact that, as told before, nothing is said in *Bṛhatsaṃhitā* about the base which is below the sanctum and which *VişņudharmottaraP.* designates as *vasudhā* (lit. "earth"), telling that it makes up one third of the total height. However the *VişņudharmoṭtaraP.* text on that point is confused and even to some extent inconsistent (far more than appears in Priyabala Shah English gloss, see p. 199): thus it seems safer to leave aside, at least when trying to explain *B.S.* statement on *kaṭi.*

To go back to our point, as base is not mentioned in *B.S.*, it *may* be comprised in the part designated as *kaṭi* which leads us toward two possibilities: either the word *kaṭi* is applied to the whole lower part of the building (base *and* ground floor), either it designates *only* a terraced base which is below the ground floor, a not infrequent feature of early Gupta temples. Such terrace being wider that the ground floor that second hypothesis can go along with the hips metaphor and it seems that it could even tally with Utpala gloss. As for myself I will voluntarily accept it, for in fact there is one more difficulty regarding the ground floor being the *kaṭi* or a part of it: it lies in the meaning which is to be given to *bhūmikā* (and its derivative *bhauma*).

– Kaṭi and bhūmikā

When describing each of the twenty temple types, *B.S.* indicates in most of the case how much *bhūmikā-s* comprises the temple dealt with: for instance Meru temple is deemed as *dvādaśabhauma;* that is to say get twelve *bhūmi* or *bhūmikā.* In technical literature dealing with architecture *bhūmikā* as several terms applied normally to earth or ground - *bhū*, *bhūmi* or *tala* - are commonly used to designate a "level", that is to say a "floor" (or a "storey"), in such a way that the first *level* of a building is its ground floor, above which is the *second* level, which is the first upper storey (or the first "étage" in French way), the third level being the second upper storey or the second "étage", etc.; in Indian temple architecture those upper storeys are often purely decorative features in such a way that they may be deemed as "false-storeys" ("faux-étages" as we say in French). However several of early Gupta temples (notably Sanchi No.40 and Nachna) are endowed with

---

width of the temple, that is to say the *kaṭi,* while the height of that *kaṭi* is 2/3 the same width of the temple. The *BhaviṣyaP.* while reproducing the same text gives an other reading (*garbhapādonavistirṇam dvāram* in lieu of *garbhapādena vistirṇam dvāram*) according to which the width of the door is 3/4 that of the sanctum, which gives us for that door a height which is 3/4 the width of the temple, thus bigger than the *kaṭi* in which it is supposed to be pierced !

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

an upper floor which is an actual structure containing an upper room; which upper room however devoid of any stair or steps or even ladder, that is to say that it is inaccessible !

To go back to our twelve *bhūmikā* Meru temple, it is thus a building which the elevation is made up of a ground floor and *eleven* upper storeys (or false upper storeys), while a temple with a single *bhūmika* is a building without any upper storey. This is at least the normal use in all the later śilpaśāstra, and without taking it as granted we may accept that it is also applicable to *B.S.*

The first *bhūmikā* of a temple being thus its ground floor, that means that according to the meaning given to *kaṭi*, that first *bhūmikā* is same as *kaṭi* (if *kaṭi* = ground floor) *or* is part of *kaṭi* (if *kaṭi* = base *and* ground floor) *or* is an element placed above *kaṭi* (if *kaṭi* = terraced base).

– *Conclusion about* ka²i

To try to summarize in a positive way what has been said up to now about *kaṭi*, we should say that *as far as the B.S. is concerned*, the most satisfying hypothesis will be to consider that the word *kaṭi* designates the lower part of the temple, that is to say its base, probably a terraced one (hence the name "hips"). Upon that base is placed the ground floor, that is the first or only one *bhūmikā*, together with the superstructure, those two parts making up two thirds of the total height of the temple.

An alternative would be to consider that the *kaṭi* comprises the base and the ground floor (alias first *bhūmikā*). The metaphor would then underline the narrowing of the temple at the top of the ground floor and at the start of superstructure, which is not very satisfactory. However in that case the superstructure alone would occupy two-thirds of the total height of the temple, which proportion would be better in accord with the few temples where superstructure has not fully disappeared: see Bhitargaon temple or Rajivalocana temple in Rajim.

In any case it does not seems possible to admit that the *kaṭi* is the ground floor, placed between base and superstructure (even if it appears that it is the averred position of *ViṣṇudharmottaraP.*).

Elevation: superstructure

The top part of Indian temples, that is to say their covering, most generally comprises a superstructure which extends from above the top of the ground floor; it may pertain to various styles, while in most of the cases it comprises several repetitive levels.

According to Varāhamihira whose descriptions are not very explicit, a superstructure may or may not comprises upper storeys, but it

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

comprises necessarily one or several elements pertaining to series of various designations and probably types, that is to say *aṇḍa*, *śikhara*, and *śṛṅga*. The problem is to know if such terms designate mere decorative features such as aediculae, or else a tower or the like.

– Crowning elements and/or aediculae

Aṇḍa is always in the plural, at least as far as Varāhamihira's text itself is concerned: we learn that temples may get five (Caturaśra type), sixteen (Nandana type) or even twenty of them (Garuḍa and Nandivardhana types). However Utpala in its commentary mentions *ekabhūmika* temples which have one *aṇḍa* only (ad 55.28). That term *aṇḍa* (lit. "egg"), is usually translated in technical terms by "cupola" (see Acharya 1946, following Kern): that seems to imply a rounded form, for which however we lack parallels in actual architecture;[22] S. Kramrisch takes it as a synonym of *āmalaka* which is perhaps better (see below).[23] Besides that we may see that in the *B.S.* when *aṇḍa-s* are in high numbers, there is a clear connection with the number of upper storeys: thus the five upper storey Nandana temple gets 16 *aṇḍa-s*, but the six upper storey Garuḍa and Nandi temples have 20 of them: that means clearly that all the upper storeys of those three temples, less one, get each four *aṇḍa-s* which we may consider as being corner aediculae; as one knows which corner aediculae are a typical features of temple superstructure, whichever is the regional style; the Kramrisch's hypothesis giving *aṇḍa* as a synonym to *āmalaka* may lead to the same result, for the aediculae may be crowned by such *āmalaka* (see Orissan temples). To summarize the five upper storeys of the six storey Garuḍa and Nandin temples make up the superstructure of those temples and get each four corner aediculae, in the same way there are four aediculae on the four upper storeys of the five storey Nandana temple. To end with *aṇḍa*, the Caturaśra temple which is *without upper storeys* gets five *aṇḍa-s:* such an uneven number may suggest a quincunx, the central *aṇḍa* making up the top of the roof of the temple.

Our second term, *śikhara* is often applied to a roof or a curvilinear superstructure. However in the *B.S.* it seems to be always used in the *plural* or in a way that implies such a plural;[24] in which case it cannot designate a unitary element, central pinnacle, roof or "tapering superstructure" as suggested by St. Kramrisch in her *Hindu Temple.*[25] On the other hand we can see that it is mentioned in connection with

---

22. One knows that *aṇḍa* is regularly applied to the rounded dome of buddhist stūpas !
23. S. Kramrisch, 1946, Vol. I, p. 273.
24. True plural is used only about Sarvatobhadra temple of which it is told that it has numerous *śikhara* (*bahuśikhara*, 52.27), but Utpala glosses *śikharayuktaḥ* (concerning Mandara temple, 55.21) and *śikharavān* (Kailāsa temple, *ibid.*) by *śikharair yuktaḥ*.
25. S. Kramrisch, 1946, Vol. I, p. 273.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

three multi-storied temples: Mandara getting nine upper storeys, Kailāsa seven and Sarvatobhadra four. Thus we think that it designate most probably aediculae or likewise elements which placed upon the storeys may be similar to *aṇḍa-s*.

The last term we have to deal with is *śṛṅga* ("horn..."): it appears in the description of Samudga and Padma temples (55.23) as well as of Vṛṣa one (55.26); in each case it is said to be unique (*ekaśṛṅga*) and to be connected with *ekabhūmika* temples, that is to say buildings without upper storeys,[26] and all of rounded form. Thus it seems to designate a superstructure built straight upon a ground floor, which may be of a curvilinear or the like form. However a slight difficulty may result from the fact that Utpala glosses *śṛṅga* by the two other terms *aṇḍa* (ad 55.23) and *śikhara* (ad 55.26) !

– Superstructure: summary

It appears that according to *B.S.* two kinds of superstructure are to be met. The first one is made up of several upper storeys on which are placed corner aediculae deemed as *aṇḍa* or aediculae of an other type (*śikhara*). The storeys are separated one from another by an element called *kapotapāli,* which, according to Utpala, is probably a cornice made up of a row of timber beam ends featuring lion-faces. The number of storeys is not necessarily in proportion with actual height of the building: thus if both Meru and Nandana temples make up 64 cubits in height and are the biggest temples according to *B.S.*, the first gets eleven storeys, while there are only six for the second one, that is to say less than for other smaller temples such as the Mandara (9 storeys for 60 cubits only), Kailāsa (7 storeys for 56 cubits), or Garuḍa and Nandivardhana (6 storeys for 48 cubits).

The second type of superstructure which does not comprise upper storeys seems to get several variations: sometime it is made up of a spire or a tower (*śṛṅga*), on a round plan; in one case it seems to be organized as a quincunx on a square basis; in others it may comprise, according to Utpala, one *aṇḍa.*

When looking at the relative size of temples, it appears that only the biggest ones (whose width makes up 21 cubits and above, and height 42 cubits and above) get superstructure with upper storeys. That last feature is probably to be paired with the corbelling technique used to build the upper part of the temple: widest is the temple, highest it is and vice versa. On the contrary the temple of lesser widths (16, 12 and 8 cubits) are all endowed with a *śṛṅga* - probably a kind of tapering superstructure - built right upon the ground floor.

---

26. According to Utpala, Haṃsa and Ghata temples which he deems as *ekabhūmika* are also *ekaśṛṅga*.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Temple types

– List and description

As told before twenty temple types are listed and summarily (or for some very summarily) described (see Appendix). The list does not follow a regular decreasing order, while starting however with the biggest of all - Meru temple which is 32 cubit wide and get a total of twelve levels. As far as plan is concerned, temples with high storey numbers (more than five which means a ground-floor and four upper storeys), get always ambiguous or unaccounted for plan types: thus the 12, 10 and 8 level types get an "hexagonal" plan which may be a true hexagonal plan - unaccounted for in early and probably later Indian temple architecture - or, as suggested by Stella Kramrisch in a farfetched way, a square but buttressed plan; in the same way the seven level types are said to be Garuḍa- and Nandin-shaped, which gives little meaning, while the plan of the six level Nandana temple is not given.

The more classical and the more likely plans are generally linked to small size temple without upper storeys: thus are the square, circular, octagonal, apsidal and probably stellate plans, for all of which the size is no more than 16 cubits; notable exception being the Sarvatobhadra type (26 cubits, four doors and four upper storeys). Besides that we may note amongst the small temples queer types such as those which plan is like an *haṃsa* or a vase.

The four last types are not described for they have explicit names (Vṛtta, Catuṣkoṇa, Ṣoḍaśāśrī et Aṣṭāśrī); however there are said to be "with an obscure form" (*añjanarūpa*) which is not very clear.[27] Utpala says that they are narrowly surrounded by a wall which dissimulate their first floor and that is to be passed by a lateral door; the whole is arranged in such way that the only light in the sanctum is the one produce by the jewel image which it contains.[28] In spite of several

---

27. Cf. 55.28b: *catvāro +añjana^rūpāḥ pañca^aṇḍa^yutas tu caturasraḥ* [K.*caturaśraḥ*]. Utpala quotes an extract of "Kāśyapa" according to which those four temples are *ekabhūmika* and, to the exception of Catuṣkoṇa type, *ekāṇḍa* (see below).

28. Cf. comm. ad 55.28: "(...) the four others - that is to say Vṛtta, Catuṣkoṇa, Ṣoḍaśa et Aṣṭāśra - are in accord with their names...". "They get 'dark form', which means that they have not well defined forms (*avyaktarūpa*), that they are obscure (*sāndhakāra*); that means that outside light does not enter inside them; once have been build walls on the four directions, running very near the temple (*devaprāsāda*), one must place a door on western side of the temple; walls are to be open on their upper part in such a way as they appear as parts of the temple itself and as built up separately. Once having entered (inside those walls) through the outer door, one goes around the temple by the left (the north) and open a door on the eastern side of the temple; the cult image made of jewels which is inside the temple produces light (...)" (*ete añjanarūpā avyaktarūpāḥ sāndhakārā ity arthaḥ / bāhyaprākāśyaṃ teṣu na praviśaty ayam arthaḥ / devaprāsādasya sanniṣṭāś catasṛṣv api dikṣu bhittīḥ kṛtvā prāsādasya paścimabhāge*

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

uncertainties, it is probable that those four temples are endowed with an outside circumambulatory passage, a feature well known in Gupta temple architecture; however according to *B.S.*, that feature has the unusual characteristics of being open-sky, and without axial entrance.

Ornaments and images

Before concluding it is worth to underline that a category of details is conspicuously absent from the above descriptions - general or specific; it regards ornamentation and iconography of the walls. About ornamentation, we have already seen that the only precise indication concerns the door; besides that there is no more than mentions of screened windows (*jālagavākṣa*), niches or the like (*kuhara*), big false dormer windows (*candraśālā*) or entablature of frieze (*kapotapāli*); to that it may be added that a Siṃha temple is decorated with lions but we don't not where and how lions images are used. Lastly pillars (and pilasters) are not mentioned specifically about temples, but they were dealt with some detail in chapter 52 where four types are described: Rucaka (square section), Vajra (octagonal), Dvivajra (16-sided), Pralīnaka (32-sided) and Vṛtta (circular); we were told too that pillars comprises a base and a crowning: base is made up of a "support" (*vahana*) and a vase (*ghaṭa*), while another vase, a lotus shaped moulding (*padma*) and an "upper lip" (*uttaroṣṭha*) are seen on the top part;[29] one may note the use of decorative vase a common features since early Gupta temples. Lastly mouldings are nowhere accounted for, even for the base (*kaṭi* ?) which is often the only moulded element.

As far as wall iconography is concerned, apart of the doorkeepers (*pratihāra*) located on the doorjambs, nothing is said about divine images being placed on temple walls, neither in the chapter describing temples nor in those dealing with iconography (Chap. 57) and installation ceremony (Chap. 58). Everywhere the only images accounted for those which are to be installed in a sanctum. Some painted images are alluded to when dealing with iconometry, but we are not told where they have to be placed.[30]

---

dvāraṃ kāryam / tāś ca bhittaya ūrdhvabhāge tathā chedanīyā yathā prāsādotpannā eva lakṣyante, na pṛthaksthāḥ / tatra bahirdvārāt praviśya prāsādasya vāmabhāgenāgatya puratah prāsādasya dvāraṃ kāryam / tatra maṇimayī pratimā tatkāntyā yatra prākāśyam utpadyate /).

29. See 52.28-29: **samacaturasro [K.samacaturaśro] rucako vajro *+aṣṭāsrir* [K. aṣṭāśris] *dvivajrako dviguṇaū/ dvātriṃśatā tu madhye pralīnako vṛtta iti vṛttaū //52.28/ stambhaṃ vibhajya navadhā vahanaṃ bhāgo ghaṭo +asya bhāgo +anyaḥ/ padmaṃ tathā^uttaroṣṭhaṃ kuryād bhāgena bhāgena//52.29/*

30. See 57.14: "From the thirty two (digits) making up the periphery of the head, fourteen are for its width; in case of a painting, twelve are to be visible, while twenty

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Conclusion

B.S. which is not a technical treatise on architecture gives us however some data about Indian temple architecture of the - let us say - 6th century. On a technical point of view, while nothing precise is said about the building materials, we can infer from the important thickness of the wall that temple are to be built in stone or brick; we may add that most probably same heavy material is used for the upper part of the building which must be corbelled; there is no hint of a roofing made up of wood and tiles.

The horizontal arrangement of those temples seems to be a very simple one: while it is most of the time limited to the sanctum, there are some hints of the presence of an external circumambulatory passage built on the periphery of a terraced base and covered by a lean to roof resting on sanctum external wall. The sanctum gets one or four doors; the main one, most probably facing the image, has its several frames richly decorated, with the conspicuous presence of two doorkeepers and the no less conspicuous absence of Gaṅgā and Yamunā.

As far as the general plan is concerned, the simple arrangement we have just been talking about concerns several types of plan which represent a sort of "catalogue" of Indian temple plans, the only notable absence being that of elongated forms (oblong and elliptic). Thus we have square, circular and apsidal plans, as well as several types of the stellate one.

The general arrangement of elevation seems to be in three parts: base, ground floor and superstructure, while it is not clear if superstructure makes up a third or two thirds of the total height of the temple. We know nothing about the external aspect of the base; as for the ground floor, their may be windows besides the door, and the walls may also comprise niches or similar features; however there is no hint of the presence of images (as may be seen at Marhia, Bhitargaon and other places).

The superstructure, whichever its type is an important element, which suggests that it goes with a corbelled covering of the sanctum (the wider the sanctum the higher the tower). There seems to be two types of superstructure. The storied one which corresponds to the biggest temples may have actual parallels in Kośala (see temples of Rajim, Kharod and the like in eastern Madhya Pradesh). Like those actual examples, *B.S.* temples seems to be decorated with corner aediculae (*aṇḍa*) and features of *śikhara* type whichever that means. The second type which corresponds to smaller types has no upper

---

are concealed" (*dvātriṃśat pariṇāhāc caturdaśa^āyāmato + aṅgulāni śiraḥ / dvādaśa tu citra^karmaṇi dṛśyante viṃśatir adṛśyāḥ //*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

storeys, while it gets a *śṛṅga* type spire (?) and seems to be reckoned only with circular plan.

Several problems remain to be solved such as the case of temples with upper room or presence of outward deambulatory and the like. Thus being the case the main interest of the *Bṛhatsaṃhitā* is to be one of the rare technical texts dealing with architecture of which the date is undisputed. Thus it can be used as a tool to place other normative texts in an historical perspective.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Appendix

Features of the twenty temples (*B.S.* 55.20-28)

Name	Width (cubits)	Plan	Doors	Windows (etc.)	Storey number (total)	Cover (etc.)
01. Meru	32	hexagonal	4	kuhara	12	-
02. Mandara	30	hexagonal*	-	-	10	śikhara
03. Kailāsa	28	hexagonal*	-	-	8	śikhara
04. Vimānacchanda	21	-	-	jālagavākṣa	-	-
05. Nandana	32	-	-	-	6	16 aṇḍa
06. Samudga	8	circular	-	-	1	one śṛṅga
07. Padma	8	lotus shaped	-	-	1	one śṛṅga
08. Garuḍa	24	f. of Garuḍa	-	-	7	20 aṇḍa
09. Nandivardhana	24	f. of Nandin.	-	-	7	20 aṇḍa
10. Kuñjara	16	apsidal	-	3 candraśālā	(1)*	valabhī ?
11. Guharāja	16	-	-	3 candraśālā	(1)*	valabhī ?
12. Vṛṣa	12	circular	-	-	1	one śṛṅga
13. Haṃsa	-	haṃsākāra	-	-	(1)*	one śṛṅga*
14. Ghaṭa	8	kalaśarūpa	-	-	(1)*	one śṛṅga*
15. Sarvatobhadraka	26	-	4	numerous candraśālā	5	numerous śikhara
16. Siṃha	8	12 sides	-	lions decoration	(1)*	1 aṇḍa*
17. Vṛtta		circular	-	-	(1)*	1 aṇḍa*
18. Catuṣ-koṇa		square	-	-	(1)*	5 aṇḍa
19. Ṣoḍaśa		16 sides	-	-	(1)*	1 aṇḍa*
20. Aṣṭāśrī		octagonal	-	-	(1)*	1 aṇḍa*

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Māna in the Arts: Architecture and Image-making[1]

Introduction

Māna is an all-pervading concept in the creative Arts such as architecture or image-making. As a matter of fact if one tries to remove from any technical text on such subjects what deals with *māna*, very little will remain if any. Such importance is mainly due to the fact that if *māna* is 'measure', 'measurement', in all the meanings of the terms, it is altogether 'harmony' that is to say one of the basic concepts of any creative work.

Measuring for a *śilpin* - whichever his trade: architecture, image-making or the like - is never the mere recording of the size of an already existing artifact. For him, it is to choose, to fix and to ascertain measurements in order to create that is to say to convert into actuality his idea of what he intends to make. One may say that doing so the śilpin is following the way of Varuṇa measuring the earth (*ṚV* VIII.42.1). Thus ascertaining the measurements of a future measurable feature, he will act in such a way that it will have the right size and the right proportions, that is to say that it will be in harmony with the outside world in which it is to appear and harmonious by itself, in short beautiful.

As derivative of *mā-* (see Frits Staal's contribution) *māna* means that by which something is measured. In this sense it is as well the measure of something, i.e. its size than the unit and/or the standard and/or the instrument used to determine that measure or that size. The 'object' being thus 'measured' may be of any kind, the main point being that it is compared with scale of reference deemed as of a known value. Amongst the several other derivatives from *mā* which may be conceptually correlated to *māna*, one may think, especially when dealing with Arts, of *māyā* - most important on the side of the 'creative' aspect - and of *mātrā*. That last term appears often as a synonym of *māna*; however its meaning seems to be mostly connected with the

---

1. [Dans le recueil où elle a paru initialement (*Kalātattvakośa* vol. II), cette étude faisait directement suite à celle où Frits Staal étudiait la notion de 'Māna' dans la littérature védique, nos deux travaux étant considérés comme complémentaires.]

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

practical act of measuring; as such it designs as well some specific measurement units.

Besides that, a special place must be given to words such as *pramāṇa*, *upamāna*, *parimāṇa* and the like: even if some of them are derived from prefixed forms of the basic root *mā-* as *māna* is derived from its unprefixed aspect, they appear very often to be used more as derivatives from *mana* itself intended to precise the specific kind of measure/measurement/instrument of measure alluded to (see quotations given). However the specific case of *vimāna* may be pointed out here: its various meanings show a constant intermingling of the two basic concepts implied by *mā-* measuring and building according to preconceived measurements.

As a whole it does not seem that any word may be deemed as a full synonym of *māna*. The most probable would be *mātrā* but as it has been already said its use is more or less confined to practical operations of measuring and leaves aside the creative aspect of the concept. On the other side one must underline that without getting a proper full-fledged synonym, *māna* itself is widely used in technical texts as a synonym or a substitute for several more specific terms dealing especially with measuring operations. Some of those are the derivatives of prefixed forms of *mā-* already mentioned; others are words such as *utsedha*, *dīrgha*, *vistāra* to mention only a few.

Who is measuring?

1. It is useless to try to list what is measured in Arts, for the treatises show well that everything is subject to measurement. This being the case, taking measures or more exactly fixing measures, whichever they may be, is not an easy task. If all the *śilpins* are to be versed in the measurements (*mānavid*, e.g. *Mayamata* 9.18cd), a special emphasis is given on the necessary knowledge that the architect (*sthapati*) must have in that field and on the accuracy to be adhered by him.

evam evaṃ viditvā tu sthapatir mānayed dṛḍham /
Mayamata 5.13ab

Thus knowing (the system of measurements), the architect is to measure rigorously.

2. More than that, one of his assistants, the *sūtradhāra*, is more specially in charge of the measurements: according to the *Mayamata* (5.19cd) he is to know "measures of length and height and proportions" (*mānonmānapramāṇavid*) which are often deemed as the lamp of architecture:

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

vijñeyaṃ sūtradhāreṇa hastamānaṃ ca lakṣaṇam /
mānonmānapramāṇākhyaṃ vāstuśāstrādidīpakam //
AparajitaPṛcchā 41.2

By the sūtradhāra are to be known the measurements in cubits and the characteristics as well as measures of length and height and proportions which are called the luminaries of the treatises of architecture and similar texts.

How to take measurements

1. Plans of any construction, from the smallest building to the biggest town, are established according to diagrams (*pada*) similar to those used in rituals (building itself is a ritual!). Alike those, they are basically drawn according to a perfectly regular pattern, square (or circular). This explains why the basic measurement is always the width (hence *māna*, besides *vistāra*, *viśāla*, *tāra*...); should the intended construction be oblong, its length (*āyāma*, *dīrgha*...) is deduced by the way of proportions from that width; let us add that as a matter of fact the height (*ucca*, *utsedha*...) also is always deduced from the width.

2. At the time of the laying-out of the construction a regular figure (square or rectangular) will be drawn on the ground with the chosen measurements; its border line does not mark the overall extension of the intended construction but only of its basic plan: it is to be used as a reference line (hence its names: *pramāṇasūtra*, *mānasūtra*; also *ṛjusūtra* and *ājusūtra*, *sūtra*) for calculating the projection (*nirgama*) of foreparts or the like added to the basic plan or the recess (*nikṣepa*) of some elements.

pramāṇasūtram ity uktaṃ pramāṇair niścitaṃ hi yat /
tadbahiḥ parito bhāge sūtraṃ paryantam iṣyate//
Mayamata 6.19cd-20ab

What is called 'reference line' is determined by the prescribed dimensions (of the intended construction); the overall line goes round the outside of the area determined by this (reference line).

Let us add that several possibilities are given for the use of the reference line; thus for example:

antaḥstambhaṃ bahiḥstambham ājusūtraṃ tathā bhavet /
gṛhāṇāṃ bhittimadhye tu śālānāṃ tu tathā bhavet //
prāsādānāṃ pādād bāhye pānmadhye śayanāsane/
Mayamata 15.57-58ab

The reference line corresponds to the inside or the outside of the (row of) pillars (which surrounds the building); but for houses (it plumbs) with the median axis of the wall; it is the same for halls;

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

for temples (it plumbs) with the outer face of the pilasters and for a sleeping place with their median axis.

3. When dealing with images, the method is slightly different. The reference measurement is generally the height (see below). The positioning of the various limbs of the image is done through reference to a complex set of plumb-lines (*lambasūtra*). The names given to the various kinds of measures in most of the treatises (with some discrepancies between them) are compounds of *māna*. Thus for instance:

> mānaṃ pramāṇam unmānaṃ lambamanopamānake/
> evaṃ pañcapramāṇena vyaktaliṅgaṃ tu kārayet//
> mānaṃ syāt pratimotsedhaṃ tadvistāraṃ tu yad bhavet/
> tatpramāṇam iti jñeyam unmānaṃ tasya nāhakam //
> lambamānaṃ tu sūtreṇa mitaṃ yattad udīritam /
> tad dvyantarapramāṇaṃ yad upamānaṃ tad ucyate //
>
> *Ajitāgama* kp 36.41-43

Māna, *pramāṇa*, *unmāna*, *lambamāna* and *upamāna*, those are the five kinds of measurements to be used when making a manifest image. *Māna* is the height of the image; its width is called *pramāṇa*, while its circumference is the *unmāna*. *Lambamāna* is the measure along a (plumb-) line; the distance between two (plumb-lines) is what is called *upamāna*.

(One may note the various uses of pram*āṇa* in that quotation.)

With what to measure or systems and units of measurements

1. A measurement whichever it is, is the expression of the relation between a known unit and the size of what is to be measured. The unit may be a fixed one which refers ultimately to a standard of universal value. In such case the measurement may be deemed as 'absolute' and gives the true 'size' of the measured object. But the unit may be also a conventional one which has been arbitrarily fixed for the specific object to be measured. In such case measurement will be considered as relative and will give the 'proportions' of the object. By combining the two kinds of measuring the *śilpin* will obtain the inner and outer harmony already dealt with.

2. Units of both kinds are often called by one and the same name: thus for example an image whose height is 96 digits (*aṅgula*: absolute unit) may measure 124 of its own digits (*aṅgula*: relative measure); in the same way a *daṇḍa is* a 'pole', that is to say an absolute unit (= 5 cubits) or a 'module' that is to say a relative one used in architecture. Lastly absolute units of measurement are organized according to

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

systems (*mānakrama*, e.g. Mayamata 5.11cd; *mānopakaraṇa*, e.g. *Mayamata* 5.1ab, *Kāmika* I.16.lab) wherever in the case of relative units such systems appear only when dealing with image-making.

Absolute units of measurements

1. In most of the technical treatises of architecture as well as in those dealing with mathematics, astronomy as in some other texts a system of absolute units is given which starts from the atom (*aṇu*, *paramāṇu*), considered as the ultimate natural standard:

jālāntarage bhānau yad aṇutaraṃ darśanaṃ rajo yāti /
tad vindyāt paramāṇuṃ prathamaṃ taddhi pramāṇānām //
Bṛhatsaṃhitā 58.1

When the sun passes through a lattice-window, the smallest particle that comes to sight is to be known as an atom for this is the first of (all) the measures.

paramāṇur iti proktaṃ yogināṃ dṛṣṭigocaram /
Mayamata 5.2ċd

What is to be seen (only) by the yogins is called 'atom'.
(Let us note that *aṇu* may be used also as a time-unit...)

2. The system is organized on a three-level basis. The first level deals with formless units going by regular steps from the atom upto the barley seed which makes the connection with the second level, that of the linear units of common use (digit to rope). Lastly are the standards used for measuring distance up to the highest, the *yojana*.

I. Formless units (*amūrta*):

atom (*aṇu*, *paramāṇu*)	
speck of dust (*rajas*, *reṇu*, *rathareṇu*)	8 atoms
tip of a hair (*vālāgra*)	8 speck of dust
nit (*likṣā*)	8 tips of a hair
louse (*yūkā*)	8 nits
barley grain (*yava*)	8 lice

II. Linear units of common use

barley grain (*yava*)	
digit (*aṅgula*, *mānāṅgula*, *mātrā*...)	8 barley grains
span (*vitasti*, *tāla*)	12 digits
cubit (*hasta*, *kara*, *ratni*, *aratni*, *bāhu*...)	24 digits
pole (*daṇḍa*, *kārmuka*, *yaṣṭi*...)	4 cubits
rope (*rajju*)	8 poles

III. Units for distances

krośa	*500* poles
gavyūta, *goruta*	*2000* poles
yojana	*8000* poles

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

The preceding chart which intends to summarize the main features of the system does not take into account the discrepancies which appear when comparing several texts. While those discrepancies may be taken as mere technicalities, they remind us that each Śāstra has its own coherence and that "one must follow his chosen treatise and not another one" (*svaśāstroktaṃ prakartavyaṃ paraśāstraṃ vivarjayet*). It is to be emphasized that the terminology in such field is very rich and that we are not giving here all the synonyms which may be used in each case:

ratniś caivam aratniś ca bhujo bāhuḥ karaḥ smṛtaḥ /

Mayamata 5.8ab

A cubit (*kara*, scil. *hasta*) is known as *ratni*, *aratni*, *bhuja* and *bāhu*...

3. Such a global system allows to measure the size of everything with appropriate units from the infinitesimal to the whole universe. It results clearly from the combination of several clusters of units taken from different usages. Thus the lower units of the middle level (digit, span, cubit) refer clearly to anthropometry with most probably the ubiquitous aṅgula as basic standard: it is in fact often deemed as 'the digit which is the measure' (*mānāṅgula*) or even 'the measure' (*mātra*):

paramāṇukramād vṛddhaṃ mānāṅgulam iti smṛtam/
...
... yavāṣṭaguṇito'ṅgulam/
aṅgulaṃ tu bhaven mātram ...

Mayamata 5.2ab, 4bc

The digit which is the measure (*mānāṅgula*) is a multiple of an atom... by multiplying a barley grain by eight (one gets) a digit (*aṅgula*); a digit is 'measure'...

The crucial position thus given to, is a very significant one for it makes Man the measure of everything. Sometimes this may lead to a very practical use of the human standard:

madhyamāṅgulimadhyasthaparvamātrāyataṃ tu yat //
kartur mātrāṅgulaṃ proktaṃ yāgādīnāṃ praśasyate /
dehalabdhāṅgulaṃ yattaduparisṭād vidhīyate//

Mayamata 5.llcd-12

The length of the middle phalanx of the middle linger of the officiant is called 'mātrāṅgula'; it is to be used in sacrifices and the like; that which has been just mentioned is also called 'digit taken from the body'.

We shall see later that this 'digit taken from the body' is of a wide use in image-making, even if the 'body' is, at that stage, the one of the image.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

4. The higher units of the middle level (pole, rope) are undoubtedly of agrarian or rustic origin; the same origin is to be found for *krośa* and *gavyūta* while the *yojana* refers clearly to the regular yoking and de-yoking of the bulls during a long-distance trip. As for the first level, the barley grain is the only unit of common practical use and may have been the original lower natural standard. The other ones (louse, nit, tip of a hair, speck of dust) are no more than the necessary steps to allow regression down to the infinitesimal which may be seen only by the best of the yogins; the epithet '*amūrta*' applied to such units by the Sūrya-Siddhānta shows well their purely theoretical or, better, intellectual character. They are to be seen as the result of an effort to relate the whole system to what may be considered as the lowest humanly measurable size of fixed value.

5. If we refer to architecture we may see that the barley grain is used very sparingly and only for small objects ("with the barley seed are given the measures of the smallest things", *yavenālpīyasāṃ mānam*, Mayamata 5.11a) such as the internal partitions of the casket of the foundation deposit:

> pheloccārdhatribhāgaikaṃ koṣṭham ity ucchrayaṃ bhavet /
> tadbhittighanatāṃ kuryād yavair dvitricatuṣṭayaiḥ //
>
> *Mayamata* 12.14

The height of the partitions dividing the (internal) compartments is half or one third the height of the casket; the thickness of those partitions is to be two, three or four barley grains.

Amongst the units of the common use level the cubit appears as the main standard in temple and house architecture ("the cubit is for all the *vāstu*", Mayamata V.7bc), while the pole is the standard for village and town planning :

> ekabhaumaṃ caturmānaṃ vakṣye saṅkṣipya śāstrataḥ /
> tricaturhastam ārabhya navapaṅktyantavistṛtam //
>
> *Mayamata* 19.1

Briefly and in accordance with the treatises I present the one-storeyed (temples) (for which there are) four (possible sets of) measurements: their width goes from three to nine cubits (or) from four to ten.

> ekadvitricaturbhiḥ pañcabhir api kārmukaiś ca mārgatātih /
>
> *Mayamata* 9.36ab

The width of the streets is of one, two, three, four or five poles (*kārmuka* = *daṇḍa*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Digit and span are mainly used as submultiples of the cubit; however the digit is the unit for small dimensions (such as the breadth of pillars) and also for corrections as required for *āyādi*-conformity.

6. As far as images or *liṅgas* are concerned, their measurements are generally given with relative units (below), however when absolute measurements are given digits and cubits are used in a pragmatic way, the first for the smallest, the others for the biggest (e.g. *Mayamata* 36.302-303 or 33.49-50ab and 52cd-53).

7. Harmony is a necessity in Art and must be general. The purpose of *āyādi* ("the gain and others") is to verify the concordance of the absolute measurements with auspicious features: the proposed measurements are thus connected with six numerical series (hence the name *ṣaḍvarga* often given to the procedure) certain elements of which are auspicious, the others not. Those series are generally 'gains' (*āya*) and 'losses' (*vyaya*), 'matrices' (*yoni*), 'asterisms' (*nakṣatra*), 'solar days' (*vāra*) and 'parts' (*aṃśa*). The relation is established through a complex sequence of arithmetical operations with which we shall not deal here. Should the measurement correspond to an inauspicious feature it is to be slightly changed, that is to say by one digit.

āyādisampadām arthaṃ mānād ekāṅgulakṣayāt /
pravṛddhyottuṅgamāttavyaṃ tatra doṣo na vidyate /
Mayamata 33.51cd-52ab

It is not a fault if a height is chosen (for a Liṅga) which is more or less, by one digit, than the heights given above, if this is done for success as regard to 'gains' and others.

Such process is to be applied to the measurements of all works, using in each case the proper standard:

ṣaḍete kalpanīyās tu sarvavastuṣu deśikaiḥ /
...
.... liṅgaṃ tu meyaṃ mānāṅgulena tu //
śibikārathakhaṭvādi sarvaṃ tālena mīyate //
prāsādamaṇḍapādīni hastamānena caiva hi /
Ajitāgama kp 36.376ab, 379-380ab

Those six (formulas) are to be put in practice by the learned for all the works; ... (for that) Liṅga is to be measured with the 'digit which is a measure', palanquins, carts, seats and the like with the span and temples, pavilions and others building with the cubit.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Relative units of measurement in architecture

1. Relative units of measurement are used to express proportions, that is to say ratios between two elements or between an ensemble and its components. Good proportions being the base of harmony, they are ubiquitous when dealing with the making of works of art. This being the case they are of two very different sorts and we may define the ones as 'unqualified' or 'fractional' units and the others as 'qualified' or 'modular' units.

2. 'Unqualified' or 'fractional' units are called 'parts' (*aṃśa, bhāga*) or 'measures' (*mātrā*); they are obtained by dividing a known dimension by an arbitrarily chosen number; they are used to express the inner proportions of the feature of which the dimension has been divided or to calculate the dimension of another feature. Thus for instance for fixing the height of the various mouldings (*aṅga*) which ornate the socle (*upapīṭha*) of a building:

ucchraye bhānubhāge tu dvyaṃśenopānam īritam /
padmam aṃśaṃ tadūrdhve'rdhaṃ kṣepaṇaṃ pañcabhāgikam //
grīvam ardhena kampaṃ syād bhāgaikenāmbujaṃ bhavet /
śeṣāṃśāṃ vājanaṃ kampam aṣṭāṅgulam upapīṭhakam //

Mayamata 13.6-7

The (total) height being divided in twelve parts, the plinth takes up two parts, the doucine one and the fillet which tops it one half; the dado (takes up) five parts, a fillet a half, a (second) doucine one; the remaining part is for the upper string-course (and) the fillet (which tops it); such a socle has eight mouldings.

Else for establishing the size of an image according to that of the sanctum in which it is to be housed:

tribhāge garbhavistāre dvibhāgenottamā bhavet //
śarabhāgayute garbhe guṇabhāgena madhyamā /
netrabhāgayute garbhe vyomabhāgena cādhamā //

Ajitāgama kp 36.2cd-3

The width of the sanctum being divided into three parts, (that of) the best (image) is of two parts; the (width of the) sanctum being divided into five parts, the medium (image) is of three parts (wide); the (width of the) sanctum being divided into two parts, the inferior (image) is of one part.

3. Another way to establish regular proportions is to take the size of a given element as the reference unit for several others. The most striking example of such 'qualified' or 'modular' units in architecture is the 'module' proper (*daṇḍa*) of which the definition is the following:

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pādāgravipulaṃ yat tu tad daṇḍam iti kathyate /
sarvāṇy aṅgāni harmyāṇāṃ mānayed daṇḍamānataḥ //
Mayamata 15.28cd-29ab

The breadth of the pillar at its top, is what is called 'module'; all the elements of the buildings are to be measured according to the value of the module.

Its use is general, especially when dealing with projections and recesses; thus in the description of the attic (*gala*):

... galaṃ syāṭ prastaropari //
tanmūle vedikāṃ kuryāt tasya lakṣaṇam ucyate/
tridaṇḍaṃ veśanaṃ tu syād utsedhaṃ syād dvidaṇḍataḥ//
Ajitāgama kp 14.64d-65

The attic is above the entablature; at its bottom there is a stereobate; here are the characteristics (of the attic): its recess is of three modules and its height of two...

In the same way, horizontal proportions of hypostyle structures such as pavilions (*maṇḍapa*) or halls (*sabhā*) are often given using a modular unit called 'division' (*bhakti*) or 'part' (*aṃśa, bhāga*) which value is equal to an intercolumniation. Thus for instance, from the description of a particular type of pavilion:

dvibhaktiviṣṭṛtaṃ caiva vistāradviguṇāyatam //
tripañcāṅghrisamāyuktaṃ dvyaṃśaikaṃ mukhabhadrakam /
Mayamata 25.143cd-144ab

(The pavilion) is two intercolumniations wide and twice as long. It has fifteen pillars and its front-porch is two intercolumniations (wide with a projection of) one.

Iconometry

1. It is however in the field of image-making that the use of relative units is the more interesting and the more pregnant, for it shows in a perfect manner on one side that Man is the fundamental standard for Art and on the other that precision in measurement is the basis for perfection.

2. Proportions of images are ruled by complex iconometrical canons based on the use of modular units for the oldest treatises such as *Bṛhatsaṃhitā* and of modular-fractional units in the more recent ones (*Aṃśumatkāsyapāgama, Ajitāgama*). Let us add that in both cases the units get the same names and that, in both cases too, the basic principle is that the higher ratio between the unit and the size of the image corresponds to the higher hierarchical position of the character

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

represented. The underlying idea of this hierarchical classification being the following: the highest ratio gives the biggest number of units in the whole, which means that unit being smaller, measurements will be more precise. In other terms accuracy in measurement is the criterion of perfection.

3. The main standard is always called *aṅgula* which we may translate for the sake of clarity by 'digit', but which is more precisely the 'finger', as is shown by the self explicative compound *dehalabdhāṅgula* 'finger taken from the body'. We have already found this 'digit taken from the body' in another context; here it does not refer to the body of the śilpin but to that of the image; however the parallel is striking and we shall see that the 'human' origin of that digit is certain; other terms to designate it are *aṃśa* ('part') and *mātra* ('measure'). Other standards used are the 'face' (*mukha*) and the 'span' (*tāla*) which however are clearly seen as multiples of the *aṅgula.* For the *tāla* there is a complex system of ratios (see below), while things are clear for the *mukha:*

svair aṅgulapramāṇair dvādaśa vistīrṇaṃ āyataṃ ca mukham /
nagnajitā tu caturdaśa dairghyeṇa drāviḍaṃ kathitam //

Bṛhatsaṃhitā 58.4

The own digit (of the image) being taken as standard, the face makes twelve of them in width and height. However, according to Nagnajit, a height of fourteen is prescribed by Drāviḍa [=Southern] tradition.

The strong connection between *mukha* and *aṅgula* is well expressed in the following description:

pratimāmukhamānena navabhāgān prakalpayet //
caturaṅgulā bhavet grīvā bhāgena hṛdayaṃ punaḥ/
nābhis tasmād adhaḥ kāryā bhāgenaikena śobhanā //
nābher adhas tathā meḍhraṃ bhāgenaikena kalpayet /
dvibhāgenāyatāv ūrū jānunī caturaṅgule //
jaṅghe dvibhāge vikhyāte pādau ca caturaṅgulau /

Matsyapurāṇa 258.26cd-29ab

(The height of the image) must be made up of 9 parts, using the face of the image as unit: neck is of 4 digits, then chest of one unit; perfection is attained by making up of one unit (the distance) from that (chest) down to the navel; then from navel down to the penis there is one unit, the length of the thighs is of 2 units, the knees make up 4 digits, legs are told to be of 2 units and feet of 4 digits.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

4. The oldest texts on the subject show well that the images of gods are no more than idealized projections of the human body. For instance the *Bṛhatsaṃhitā* gives thus the human proportions:

aṣṭaśataṃ ṣaṇṇavatiḥ parimāṇaṃ caturaśitir iti puṃsām /
uttamasamahīnānām aṅgulasaṅkhyā svamānena //
Bṛhatsaṃhitā 68.105

The size of the superior, medium and inferior men is respectively of 108, 96 and 84 of their own digits taken as standards.

or elsewhere:

ṣaṇṇavatir aṅgulānāṃ vyāyāmo dīrghatā ca haṃsasya /
śaśarucakabhadramālavyasaṃjñitās tryaṅgulavivṛddhyā//
Bṛhatsaṃhitā 69.7

The height and the span is of 96 digits for Haṃsa (type of man) and of three digits more (each time) for those who are known as Śaśa, Rucaka, Bhadra and Mālavya [thus their respective sizes are of 99, 102, 105 and 108 digits].

Then when dealing with image proportions:

daśarathatanayo rāmo baliś ca vairocaniḥ śataṃ viṃśam /
dvādaśahānyā śeṣāḥ pravaraḥ samanyūnaparimāṇaḥ //
Bṛhatsaṃhitā 58.30

(The height of images of) Rāma, son of Daśaratha, and Bali, son of Virocana, is 120 (of their own digits); heights of others (images) which are superior, medium and inferior are less (each time) by 12 (of their own digits) [thus 108, 94 and 84].

That is to say that the proportions of the best of the gods and the best of the asuras are to be more precisely defined, that is to say more perfect than that of the best of the men. This being the case, one may note that here other images are to be made with human ratios.

5. The modular-fractional canons which appear afterwards are far more complex. They multiply the categories in order to refine on the hierarchy. While using the *dehalabdhāṅgula* as the main unit, they give an important place to the *tāla*:

labdhaṃ bereṣu yanmānaṃ tālagaṇyaṃ tu yad bhavet/
aṅgulaṃ dehalabdhaṃ tu tat tālaṃ dvādaśāṅgulam //
kalpitaṃ syāt suraśreṣṭha tair bereṣv aṅgakalpanā /
Ajitāgama kp 36.19cd-20

The measurement used for the images is the number of tāla; the digit is taken on the body (of the image) and the tāla makes up 12 digits. O best of the gods! it is with such units that are to be calculated the limbs of the images.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

This emphasis on *tāla* may be seen in that the whole system is called *tālamāna* ("measuring by *tāla*") and each category is named according to the number of *tāla* in which is to be divided the height of the images: thus *daśatāla*, *navatāla* and so on. But the treatises go further by distinguishing three subcategories for the two higher ratios:

> ravyaṅgulam idaṃ tālam iti śāstrasya niścayaḥ //
> traividhyaṃ daśatālasya navatālasya caiva hi/
> uttamaṃ madhyamāntaṃ ca teṣāṃ bhedo vidhīyate //
> uttamaṃ daśatālaṃ tu caturviṃśacchatāṅgulam/
> caturaṅgulahīnaṃ tad daśatālaṃ tu madhyamam //
> tasmāc cādhamam ity uktaṃ hīnaṃ yac caturaṅgulaiḥ /
> navatālottamaṃ jñeyaṃ śataṃ sadvādaśāṅgulam //
>
> *Ajitāgama* kp 36.23cd-26

This tāla makes up 12 digits, thus affirms the treatise; however there are three kinds of daśatāla and navatāla categories, superior, medium and inferior of which the difference is told here: the superior daśatāla makes up 124 digits, the medium 4 digits less and the inferior 4 digits less again. The superior navatāla is known as making up 112 digits (etc.).

The result of such oversubtle division is that the value of the *tāla* may vary from 12.4 to 11.6 digits for the *daśatāla* categories and from 12.44 to 11.55 for *navatāla*.

6. The *tāla* system is given by several treatises with lots of small discrepancies. We have summarized in the following chart the way it appears in the *Ajitāgama* which goes down to the three-*tāla* categories (some other texts like *Aṃśumatkāśyapa*, go down to one *tāla*). This chart is self-explanatory in that it shows clearly how the precision of the measurements decreases along with the total number of digits.

7. That the *tāla* system is clearly intended to allow the *śilpin* to show in the images the hierarchical order of the beings they represent, appears clearly in the distribution of the images as given in the *Ajitāgama* (see chart below). The lower position of Gaṇeśa and Vāmana (and also Vṛṣendra!) is not surprising, as their anatomical characteristics place them from the iconographical point of view amongst the substandard beings. On the other side one may note the subtle distinction established between the Mātṛkās: four of them have been placed in a superior position (*madhyamadaśatāla*) for they are connected with the three heads of the pantheon. In the same way, all the *dikpālas* are placed in the *uttamanavatāla* categories, except Indra placed a little higher in the *adhamadaśatāla* one, due most probably to his rank of leader of the gods. As for men, they seem to have been

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

put deliberately below the gods while, as we have seen, they were amongst them in older treatises. However this apparent lowering, due probably to new theological trends, is offset by the fact that, whichever his hierarchical position, Man remains the basic standard for making images of gods...

Conclusion

The overwhelming place occupied by *māna* in treatises dealing with architecture and image-making is first related to the creative aspect of the concept: one cannot create without first ascertaining the dimensions of what he intends to create. More than that, artistic creation needs harmony which may be obtained through the choice of right dimensions, that is to say of a right size and of right proportions. Such harmony must be found in the work of art but also in the space which surrounds it: the world is a symphony in which each new creation must be able to play its own part without dissonance. Let us add that by prescribing several sets of dimensions for a given element, the treatises leave a wide leeway to the *śilpin*: he can choose whichever seems the best according to his own aesthetic feelings, which feelings cannot be dictated as may be the dimensions.

The basic idea of harmony goes beyond the material environment of the intended work of art. As we have seen when dealing with iconometry, measurements are used to express the religious hierarchy which rules the world of the gods. In the same way one may see that when dealing with house-architecture, for instance, the measurements are used as an instrument given to the *śilpin* in order to allow him to materialize and to make visible abstract principles. More than that, accuracy being the scale of perfection, it is only the best of the *śilpins* who will be able to make images of the highest. In the same way, the atom which is the ultimate measure cannot be perceived but by the best of the yogins, amongst whom will be the perfect architect who has mastered his senses (*jitendriya*, Mayam 5.16).

The various systems of measurements intend to encompass the whole of reality from the infinitesimal up to the whole universe. This being the case, it is clear that they are centered upon Man to whom the most commonly used units are directly related and who, ultimately, appears as the basic standard offered to the *śilpin*.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Tālamāna (Ajitāgama kp. chap. 36)

tāla:	10/1	10/2	10/3	9/1	9/2	9/3	8	7	6	5	4	3
aṅgula (total)	124	120	116	112	108	104	96	86	72	60	48	36
Top of head:	4	4	4	4	4	4	2	1	1	1	1	1
uṣṇīṣa	1	}4	}4	}4	}4	}4	}2	} 1	}1	}1	}1	}1
keśānta	3											
Face:	13.4	13	12.4	12	11	11	11	1 1	11	9	12	8
(*keśānta*)												
akṣisūtra	4.4	4.6		4								
nāsāpuṭānta	4.4	4.4	}12.4	4	}11	}11	}11	}11	}11	}9	}12	}8
hanu	4.4	3.6		4								
Neck:		4.4	4	4	4	4	4	3	3	3	2	22
galavṛddhi	0.4	}4	}4	0.4	}4	}4	}3	} 3	}3	}2	}2	}2
kaṇṭha	4			3.4								
Torso:	40	39	37.4	36	35	33	32	2 7	19	21	20	14
hikkānta	13.4	13	12.4	12	12	11	11	}18.4			7	
hṛdayānta	13.4	13	12.4	12	12	11	11		}19	}21	7	}14
nābhi	13	13	12.4	12	11	11	10	8.4				
meḍhra/yoni												
Legs:	62	60	58	56	54	52	48	4 4	38	27	13	11
uru	27	26	25	24	23	22	21	1 9	15.4	12	5	
jānu	4	4	4	4	4	4	3	3	3.4	2	2	
jaṅghā	27	26	25	24	23	22	21	1 9	15.4	11	4	
pādatala	4	4	4	4	4	4	3	3	3.4	2	2	

Distribution of the images (Ajitāgama kp.36.27-37)

10 *tāla* (1) Brahmā, Viṣṇu, Maheśvara.

10 *tāla* (2) Umā, Kātyāyanī, Lakṣmī, Cāmuṇḍā, Sarasvatī, Māheśī, Vaiṣṇavī, Brāhmī.

10 *tāla* (3) Skanda, Indra, Āditya, Vīrabhadra, Kṣetrapāla, Śacīdevī, Uṣā, Bhūmi, Vārāhī, Indrānī, Kaumārī, Asvins.

9 *tāla* (1) Vahni, Antaka (Yama), Nirṛti, Varuṇa, Vāyu, Vaiśravaṇa, Īśāna; Ṛṣis, Śāstā, Maṇḍana; the wives of the preceeding; Apsaras, Mahāmoṭī, Vidyeśas, Tārkṣyas, Gandharvas, Yakṣas, Siddhas, Cāraṇas, Nāgendras, Vidyādharas, Gaṇeśa, Rudras, Ādityas, Vasus.

9 *tāla* (2) Rākṣasas, Asuras, Kinnaras.

9 *tāla* (3) other gods and goddesses

8 *tāla* men

7 *tāla* Pisācas

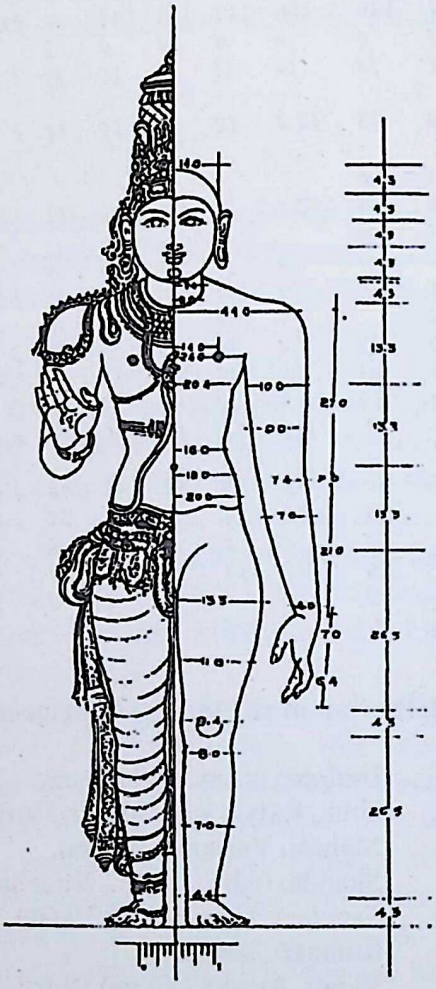
6 *tāla* hunchbacks

5 *tāla* Gajāsya

4 *tāla* Vāmana

3 *tāla* Bhūtas and Vṛṣendra.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy



Tālamāna : Measurement of Pratimā

Select Bibliography

Burrow, T. (1980): "Sanskrit MA- 'to make, produce, create'," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 43. 311-328.

Dilke, O.A.W. (1987): *Mathematics and Measurement*, Berkeley and London.

Gonda, J. (1959): "The 'Original' Sense and the Etymology of Skt. *māyā*", in: *Four Studies in the Language of the Veda*, The Hague, pp. 119-194.

Gonda, J. (1965): *The Savayajñas* (*Kauśikasūtra 60-68*), Amsterdam.

Jakobson, R. (1962): "Why 'Mama' and 'Papa'?" *Selected Writings*, The Hague, I: 538-545.

Lévi, Sylvain (1898): *La doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇas*, Paris.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Lévi, Sylvain (1906-1908): « Des préverbes chez Pānini », *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, 14.276-279.

Renou, Louis (1939): « La maison védique », *Journal Asiatique* 231. 481-504.

Renou, Louis (1955-1969): *Études védiques et pāninéennes*, I-XVII, Paris.

Seidenberg, A. (1962): "The Ritual Origin of Geometry", *Archive for History of Exact Sciences*, 1. 488-527.

Seidenberg, A. (1978): "The Origin of Mathematics", *Archive for History of Exact Sciences*, 18. 301-342.

Seidenberg, A. (1983): "The Geometry of the Vedic Rituals", in: *AGNI* Vol. II, pp. 95-126.

Srinivasan, Saradha (1979): *Mensuration in Ancient India*, Delhi.

Staal, Frits (1977): "Rgveda 10.71 on the Origin of Language", in: *Revelation in Indian Thought: A Festschrift in Honour of Professor T.R.V. Murti*, Emeryville, pp. 3-14.

Staal, Frits (1983): *AGNI: The Vedic Ritual of the Fire Altar*, I-II, Berkeley.

Staal, Frits (1983): *The Science of Ritual*, Poona.

Staal, Frits (1989): *Rules without Meaning. Ritual, Mantras and the Human Sciences*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les aspects techniques de l'iconographie selon les āgama śivaïtes[1]

Introduction

C'est en décrivant l'habitat des dieux et le cadre dans lequel se déroulent culte et cérémonies que les textes āgamiques abordent l'architecture. De la même manière, s'ils traitent de l'iconographie, c'est parce qu'elle concerne les formes données aux dieux, formes qui sont les supports du culte et qui peuplent les cellas et les façades des temples et chapelles. Cependant si le culte peut, au besoin, se passer d'architecture, il nécessite en revanche des représentations divines pour lui servir de supports, que ces représentations soient des objets matériels ou bien qu'il s'agisse de simples représentations mentales suscitées par la méditation d'une description plus ou moins élaborée. Ce dernier point explique pourquoi, contrairement à l'architecture, l'iconographie a toujours sa place, même réduite, dans ces anthologies liturgiques que sont les *kriyāpāda* des *āgama* śivaïtes.

Nous ne reviendrons pas sur les raisons générales qui nous ont fait choisir l'*Ajitāgama* et le *Rauravāgama* édités par M. N. R. Bhatt comme base de cette étude puisque nous les avons déjà exposées dans celle que nous avons précédemment consacrée à l'architecture. En ce qui concerne l'iconographie, chacun de ces deux textes contient un chapitre qui lui est entièrement consacré et que viennent compléter de nombreuses indications dispersées dans les autres chapitres du *kriyāpāda*, en particulier dans ceux qui traitent du rituel général, où l'on trouve des descriptions d'images de méditation, et dans ceux qui sont consacrés aux cérémonies d'installation et qui contiennent aussi bien des descriptions que des indications techniques sur la confection des images.

---

1. Textes utilisés (références aux chapitres et aux vers du *kriyāpāda*) :
Ajitāgama, éd. crit. par N. R. Bhatt, 2 vol. parus, Pondichéry 1964-67 (Pub. de l'Institut Français d'Indologie n° 24/I-II) [3e volume paru en 1991].
Rauravāgama, éd. crit. par N. R. Bhatt, 2 vol. parus, Pondichéry 1961-72 (*ibid.* n° 18/I-II) [3e volume paru en 1988 ; traduction parue en 2000 (*ibid.* n° 89/I-II)].
Voir aussi B. Dagens, *Les enseignements architecturaux de l'Ajitāgama et du Rauravāgama*, Pondichéry 1977 (ibid., n° 57) [trad. anglaise, New Delhi 1985].

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Dans l'*Ajitāgama* c'est le chapitre 36 qui est le chapitre iconographique proprement dit. Long de 390 vers, il se divise en deux parties à peu près égales dont la première traite des règles générales tandis que la seconde donne des descriptions d'images particulières. Dans la première partie on note un très long développement de plus de 150 vers consacré à l'iconométrie avec une présentation détaillée du système de canons iconométriques dit « système des *tāla* ». À côté de cela on trouve en particulier des considérations sur différentes catégories d'images avec un développement sur la confection des images modelées en terre autour d'une armature de bois. Dans la seconde partie sont décrites vingt manifestations (*mūrti*) de Śiva puis vingt-neuf divinités ou groupes de divinités qui constituent l'entourage de ce dieu ; toutes ces descriptions sont très succinctes et se présentent beaucoup plus comme des listes de signes caractéristiques que comme des descriptions techniques utilisables pour la fabrication d'images ; on note en particulier qu'il n'y est jamais fait référence aux règles iconométriques qui ont été présentées dans la première partie du chapitre ; la seule exception est constituée par la description chiffrée de la statue de Vṛṣa, mais il est vrai que les règles générales données précédemment ne peuvent s'appliquer qu'à des images anthropomorphes ou pseudo-anthropomorphes et non à l'image purement animale et particulièrement naturaliste de la monture de Śiva.

Le chapitre iconographique du *Rauravāgama* (chap. 35) se présente de façon assez différente. Tout d'abord il ne traite que des images de Śiva, les descriptions de celles des assesseurs ou plus exactement de quelques-uns d'entre eux étant à chercher dans les chapitres concernant les installations. De plus les descriptions qu'il donne des images de Śiva sont beaucoup plus détaillées et disons plus « utilisables » que celles que fournit l'*Ajitāgama*. Ce chapitre débute par un long exposé sur les proportions des différentes parties du corps mais sans cependant faire aucune allusion au système classique des *tāla*. Dans les descriptions qui suivent on trouve, à côté de la liste des signes caractéristiques de la forme de Śiva envisagée, des instructions précises sur la façon d'en dessiner l'image en fonction d'un réseau bien déterminé de lignes orthogonales à partir desquelles sont localisées les différentes parties du corps. Ajoutons enfin que pour chaque forme de Śiva nous sont données différentes variantes dans les postures, chaque variante étant présentée avec ses données numériques particulières.

Il est inutile de rappeler que les deux textes que nous utilisons ne sont pas des traités d'iconographie, pas plus qu'ils ne sont des traités d'architecture. Comme cette dernière, l'iconographie y est simplement considérée comme un sujet dont une certaine connaissance est nécessaire à l'officiant et au fidèle pour l'accomplissement des rites ou

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pour leur compréhension. Cela étant, on constate cependant que certains sujets y sont présentés d'une manière telle qu'elle suppose de la part de l'utilisateur des connaissances plus techniques que celles qu'il peut acquérir dans ces deux *āgama*. Ainsi par exemple, si le *Rauravāgama* entre dans le détail de l'iconométrie des images de Śiva, il le fait sans donner le moindre exposé théorique qui rende intelligibles les très abondantes données chiffrées qu'il énumère. Autre exemple plus précis : l'*Ajitāgama* utilise à deux reprises (40.127 ; 48.68) et sans le définir le terme *citrābhāsa* qui désigne de façon très technique les images peintes ou dessinées à plat par opposition à celles qui sont en ronde bosse (*citra*) ou en relief (*ardhacitra*).

Définitions

Les images font partie des représentations divines qui, comme on l'a vu, servent de supports au culte ; ces représentations sont des *liṅga* c'est-à-dire des « signes », et on retrouve dans l'*Ajitāgama* (4.1 sq.) une définition qui apparaît pratiquement dans tous les textes agamiques :

liṅgaṃ trividhaṃ proktaṃ vyaktāvyaktobhayātmakam /
vyaktaṃ yat pratimāvyaktaṃ śivaliṅgam iti proktam /
mukhaliṅgaṃ bhaved anyat tṛtīyam ubhayātmakam /

« La représentation divine est de trois sortes : manifeste, non-manifeste et d'une double nature ; manifeste c'est l'image ; non-manifeste, c'est ainsi qu'est défini le Śivaliṅga ; le Mukhaliṅga c'est l'autre, le troisième qui relève de la nature des deux précédents. » Cette définition est comme nous l'avons dit très classique, mais les termes *vyakta*, *avyakta* et *ubhayātmaka* (ou *vyaktāvyakta*) sont parfois remplacés par *sakala*, *niṣkala* et *sakalaniṣkala*, que l'on peut traduire par « avec parties », « sans parties » et « avec et sans parties ». Nous ne nous étendrons pas là-dessus mais la suite de la définition donnée dans l'*Ajitāgama* est intéressante : « Sadāśiva, c'est là la représentation non-manifeste, la meilleure ; le Mukhaliṅga est de la nature d'Īśvara et la représentation manifeste est de la nature de Rudra. Sache, Ô Janārdana ! que la représentation manifeste c'est la mienne (*madīyam iti tad viddhi vyaktaliṅgaṃ janārdana*) ». Rappelons que c'est Śiva en personne qui énonce l'*Ajitāgama* à Viṣṇu Janārdana et la dernière définition que nous avons là souligne parfaitement le caractère de l'image, représentation du dieu qui se manifeste pour enseigner. Ajoutons enfin que le caractère inférieur de cette représentation se traduit dans un autre chapitre de l'*Ajitāgama* par une formule selon laquelle l'officiant qui a procédé à l'installation d'une représentation non-manifeste doit recevoir des honoraires qui sont le double de celle que reçoit l'installateur d'une représentation manifeste…

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

S'opposant ainsi aux symboles que sont aussi bien le Śivaliṅga que le disque et la conque figurant Cakra et Śaṅkha ou bien encore les pierres brutes utilisées pour représenter certaines divinités populaires, les images sont donc des représentations anthropomorphes, pseudo-anthropomorphes ou thériomorphes, qu'il s'agisse de statues, de dessins ou tout simplement d'images mentales. Dans la définition de l'*Ajitāgama* que nous avons citée, elles sont désignées par le mot *pratimā* mais nos deux textes utilisent également *bimba*, *bera* ou bien encore *rūpa* (appliqué souvent à des images de méditation), *mūrti* (essentiellement pour les images de Śiva) et enfin *sakala* employé comme substantif. Tous ces termes sont, aux réserves près indiquées ci-dessus, interchangeables ; il faut enfin y ajouter le mot *liṅga*, qui est ambigu ; on note cependant que, lorsqu'il n'est pas spécifiquement appliqué au Śivaliṅga, il est utilisé dans des passages suffisamment généraux, à propos des matériaux par exemple, pour que son ambiguïté ne prête pas à conséquence.

Techniques

Les domaines techniques sur lesquels nos deux textes apportent des précisions sont d'une part l'iconométrie et le dessin iconographique et d'autre part les matériaux et la fabrication des images.

Iconométrie

Les dimensions et les proportions des images sont déterminées en fonction d'un réseau complexe de relations où interviennent aussi bien le cadre dans lequel doit s'insérer l'image que la position hiérarchique de la divinité qu'elle figure, que ce soit dans le panthéon général du śivaïsme ou dans le panthéon particulier auquel l'image est intégrée.

Le cadre va régir les dimensions absolues de l'image qui sont en effet liées, directement ou non, à celles de la cella qui doit contenir la statue ou bien encore à celles des pilastres qui scandent le mur sur lequel doit s'adosser l'image. Il faut cependant souligner que dans le cas d'un temple de Śiva ce rapport numérique à l'architecture n'est qu'un rapport intermédiaire entre les dimensions du Liṅga, forme majeure de Śiva installée dans la cella principale, et les images ; en effet comme nous avons eu l'occasion de le voir ailleurs les dimensions du temple sont elles-mêmes fonction de celles de ce Liṅga. Les seules exceptions concernent les images « autonomes » (*svatantra*) dont parle l'*Ajita* (36.10-11) sans que l'on sache très bien au demeurant s'il s'agit là d'images isolées ou bien si ce sont de façon plus précise des images à partir desquelles sont calculées les dimensions des édifices qui les abritent. Les choses sont un peu plus claires dans le *Raurava*, qui nous

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

donne une série de valeurs absolues pour les dimensions des images de Nāgarāja (38.3) ; il ne fait pas de doute qu'il s'agit là d'ex-voto dont les dimensions sont liées beaucoup plus aux capacités financières du donateur qu'à la taille d'un quelconque édifice ou du dieu majeur d'un temple.

Les proportions sont régies par un système complexe de canons qui se sont élaborés progressivement et dont l'*Ajitāgama* nous donne, en même temps que nombre de textes parallèles, ce que l'on peut appeler l'état final. Ce système, étudié par, entre autres, J. Banerjea et T. V. Gopinatha Rao, est dit « système des *tāla* » du nom d'une des unités relatives auxquelles il fait appel. Les canons qu'il présente sont des canons fractionnaires, c'est-à-dire que la hauteur de l'image est divisée arbitrairement en un nombre *N* de parties (*aṅgula*, *mātra*, *aṃśa*) qui sont ensuite distribuées entre les différents éléments du corps. Ces canons fractionnaires s'opposent aux canons modulaires où l'on prend pour unité de base la hauteur ou la longueur d'un élément anatomique, généralement la hauteur de la face ou la longueur de la main : ce dernier point est intéressant car le sens premier de *tāla* est « paume de la main » et que son emploi en iconométrie, ajouté à divers autres facteurs, indique que les canons indiens étaient à l'origine des canons modulaires. Cela est attesté en particulier par des textes anciens comme la *Bṛhatsaṃhitā* ou bien encore le *Citralakṣaṇa* de Nagnajit ; l'intérêt de l'affaire est que les canons modulaires que nous présentent ces textes sont sans doute à mettre en rapport avec certains canons analogues en honneur dans l'Occident byzantin.

Quoi qu'il en soit de l'origine exacte du système, on en arrive dans le monde indien à l'ensemble très cohérent présenté dans le chapitre 36 de l'*Ajitāgama*. Nous avons là une liste de douze canons particuliers correspondant chacun à une catégorie de divinités déterminée. Le système d'ensemble est hiérarchique : le canon idéal où la hauteur du corps est divisée en 124 parties correspond aux images de Brahmā, Viṣṇu et Śiva ; viennent ensuite les parèdres des trois grands dieux (Umā, Kātyāyanī, Lakṣmī, Cāmuṇḍā, Sarasvatī, Māheśī, Vaiṣṇavī et Brāhmī : canon à 120 parties), puis les assesseurs majeurs et les déesses importantes, et ainsi de suite jusqu'aux *bhūta* auxquels est attribué le canon à 3 *tāla* (avec division de la hauteur en 36 parties).

À partir du canon particulier à la catégorie à laquelle appartient le dieu que l'on veut figurer, sont calculées les proportions relatives de tous les éléments anatomiques et ce jusque dans les moindres détails ; c'est ainsi que l'on nous indique par exemple les proportions de chacune des circonvolutions auriculaires. Signalons cependant que cette description détaillée ne nous est fournie que pour les catégories supérieures et que pour les autres on se contente d'indiquer la

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

répartition en hauteur. Ajoutons aussi que l'étude des données chiffrées que l'on trouve dans l'*Ajita* comme dans le *Raurava* montre à l'évidence que leur transmission ne s'est pas faite sans dommage et que leur utilisation doit se faire avec précaution. Dernier point enfin : ces données ne sont utilisables que si elles sont accompagnées d'indications concernant le dessin iconographique, indications qui font défaut dans l'*Ajita* mais que nous trouvons dans le *Raurava* à propos de certaines images de Śiva.

Dessin iconographique

En effet il ne suffit pas d'avoir les proportions relatives, même très détaillées, des différentes parties du corps pour pouvoir dessiner une image particulière ; il faut encore pouvoir localiser précisément ces différentes parties du corps les unes par rapport aux autres. Cela se fait à partir d'un réseau orthogonal de lignes (*sūtra*) verticales et horizontales. La position des lignes horizontales dépend directement de la répartition en hauteur dictée par le canon particulier et ces lignes correspondent aux points majeurs de cette répartition : sommet du crâne (*uṣṇīṣa*), sommet du front (*pūrvakeśa*), yeux, etc., épaules (*hikkā*)[2], cœur, nombril, racine du sexe (*liṅgamūla*), genoux, pieds, etc. ; cependant des corrections possibles sont indiquées afin de pouvoir situer correctement les lignes selon que l'image est debout ou assise ; on indique également de combien un déhanchement peut diminuer la hauteur totale de l'image. Quant aux lignes verticales, les plus importantes sont la ligne médiane (*pūrvasūtra*) et celles qui sont à l'aplomb des côtés de la tête (*pakṣasūtra*) ; c'est à partir d'elles que sont localisées les lignes secondaires qui passent par les aisselles, l'extérieur des bras et enfin les limites latérales extrêmes de l'image (mains supérieures écartées, par exemple). Ces lignes verticales sont mises en place pour une image debout en posture frontale droite ; lorsqu'il s'agit d'une image déhanchée les lignes restent dans la même position mais les décalages des points qui ne sont plus alignés verticalement (milieu du front, nez, nombril, *liṅgamūla*, etc.) sont indiqués par rapport à ce réseau fixe.

Matériaux

Les matériaux utilisés dans la confection des images occupent une place relativement importante dans les textes qui nous intéressent car c'est de leur nature que dépend souvent la façon dont sont exécutés certains rites avant ou pendant la confection de l'image ou au moment de son installation ou enfin lors du culte régulier qu'elle reçoit une fois

2. [*Hikkā* désigne de façon plus précise le creux sternal et par extension la gorge : voir le glossaire de la traduction du *Rauravāgama* (2000)].

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

mise en place. Pour ne prendre qu'un exemple lorsque la statue est en terre, les rites comprenant un ondoiement de l'image sont exécutés non sur cette statue elle-même mais sur un substitut qui peut être tout simplement le reflet de cette statue dans un miroir.

Quels sont ces matériaux ? L'*Ajitāgama* (36.182 sq.) distingue trois sortes d'images, celles qui sont « immobiles » (*acala*), ce sont les images en terre, celles qui sont « mobiles » (*cala*, images en métal) et enfin celles qui sont « mobiles ou immobiles » (*calācala*) qui sont sculptées dans la pierre ou le bois ; ailleurs le même texte reprend plusieurs fois la même liste en y ajoutant les images en stuc (*saudha*) que l'on peut considérer comme des variantes des images en terre.

Le *Raurava*, moins systématique que l'*Ajita*, parle des matériaux à différentes reprises. Ainsi à propos des différents modes d'installation de Gaurī (31.3-4) il prescrit des modes différents selon que la statue est en métal, en pierre ou en terre ; à propos des *dvārapāla* (32.5 sq) il est question d'images en pierre, en stuc, en métal ou en pierres précieuses (*dhātuja*) ; à propos de Viṣṇu nous avons la série métal, terre, pierre précieuse à laquelle s'ajoutent pour Mohinī la pierre et le bois ; enfin le chapitre 34 énumère, à propos de Someśvara, les étapes de la confection des images en terre.

Le choix des matériaux lui-même ne donne pas lieu à des développements importants sauf en ce qui concerne la pierre et le bois : dans le premier cas le détail nous est donné à propos des Liṅga et dans le second à propos des bois qui peuvent être utilisés pour fabriquer l'armature (*śūla*) des statues en terre. Nous avons déjà étudié ces points à propos de l'architecture et nous n'y reviendrons pas, si ce n'est pour rappeler que l'importance donnée à l'opération du choix du bois et de la pierre est due probablement au fait que ce choix est effectué sous la direction de l'officiant.

Mise en œuvre des matériaux et confection des images

Lorsque la confection de l'image est une opération où seul intervient l'artisan, comme la sculpture d'une statue en pierre ou en bois, il n'en est pas question dans nos textes sauf – le point est significatif – pour l'opération finale, celle de la ciselure du détail des yeux car c'est là non pas simplement un acte technique mais d'abord et surtout le rite fondamental de l'ouverture des yeux, un des moments majeurs de la cérémonie au cours de laquelle la statue prend vie et reçoit la puissance divine qui désormais va l'habiter[3]. On peut signaler à ce sujet que la même chose se produit lors de la confection des Liṅga en

3. [En réalité cette installation de la puissance divine ne se fait que plus tard par impositions de *mantra* ; le rite d'ouverture des yeux n'en est qu'un préliminaire : voir en particulier M.-L. Barazer-Billoret in *B.E.I.* t. 11-12, 1993-94.]

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pierre : les seules opérations dont le détail nous soit donné sont celles du traçage des lignes caractéristiques, opérations qui sont analogues à la cérémonie de l'ouverture des yeux.

En revanche pour les statues en métal et surtout pour celles en pierre, nous avons plus de détails parce que certaines étapes intermédiaires de leur fabrication sont marquées par des rites.

Images en métal

Elles sont confectionnées selon la technique de la cire perdue (*sikthakarma*) : une première image est fabriquée en cire selon les caractéristiques prescrites (*Ajita* 36.205) ; elle est recouverte d'une gangue de terre qui forme moule ; le métal en fusion (à propos duquel nous n'avons aucune précision) est versé dans ce moule dont il fait fondre l'âme en cire ; selon une indication du *Raurava* les images en métal peuvent être pleines (*sughana*) ou avoir un noyau en terre ; dans le second cas l'image en cire doit être façonnée sur ce noyau en terre et ce doit être la solution la plus fréquemment adoptée car elle permet une forte économie dans la quantité de métal utilisée. Le rite intermédiaire est ici la sanctification (*saṃskāra*) de la cire, qui a lieu la veille du jour où la statue doit être fondue ; ajoutons que nous n'avons aucun détail dans l'un ou l'autre texte sur l'opération de la fonte proprement dite mais il est bien évident qu'il s'agit là d'une opération qui ne concerne que l'artisan (*śilpin*) et où le rôle de l'officiant ou du donateur reste purement passif.

Images en stuc

La seule indication que nous ayons à leur sujet est fournie par le *Raurava*, qui précise (à propos des images de Gaurī) que les statues de ce type sont modelées autour d'un noyau en briques.

Images en terre

Ce sont celles à propos desquelles nous avons le plus d'indications même si ces dernières se bornent le plus souvent à une liste des étapes qui marquent la fabrication de ce genre de statues. Immobiles par principe, ces images sont confectionnées à ce qui sera leur emplacement définitif ; leur fabrication commence par la mise en place d'une armature (*śūla*) en bois dont les différents éléments sont liés les uns aux autres par des cordes (*rajju*) ; cette double opération (*śūlasthāpana* et *rajjubandhana*) est traitée comme une véritable cérémonie d'installation. En effet les éléments de l'armature sont considérés comme le squelette du dieu dont les veines (*nāḍī*) sont représentées par les cordes qui relient les éléments en bois. Une fois cette armature en place on commence par donner sa forme à l'image en appliquant sur les bois des couches successives de terre ou d'une préparation à base de gravier, de chaux et de sucs végétaux (*kalkabandha*) ; cela fait on

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

recouvre l'ébauche ainsi obtenue d'une étoffe, c'est le *paṭācchadana*, et c'est sur cette étoffe que l'on achève le modelage de la statue avec des préparations plus fluides que le *kalka* ; enfin on peint l'image (*varṇalepana*), l'opération se terminant comme pour toutes les autres images par le rite de l'ouverture des yeux[4].

Fixation et rénovation des images

Nous signalons simplement pour mémoire ces deux aspects techniques de l'iconographie ; à propos du premier le seul détail que nous fournissent nos textes est la composition de l'*aṣṭabandha*, un mortier à huit composants (chaux et sucs végétaux essentiellement) qui sert à fixer la statue sur son piédestal comme le Liṅga sur son socle. En ce qui concerne les travaux de rénovation, la seule indication fournie est qu'il faut toujours employer le matériau qui a servi à fabriquer l'image à l'origine.

Conclusion

Comme nous l'avions dit en introduction les deux textes que nous avons étudiés ne sont pas des traités d'iconographie ; s'ils sont relativement complets en ce qui concerne les descriptions (cela est surtout vrai de l'*Ajitāgama*) leur partie technique apparaît en revanche comme dispersée et comme manquant de cohérence dans le détail, sauf peut-être en ce qui concerne l'iconométrie. L'importance donnée à cette dernière nous paraît avoir plusieurs raisons. La première est le goût que ce genre de littérature a généralement pour les données chiffrées ; ce n'est pas là une constatation neuve et nous avions pu déjà la faire il y a quelques années à propos du *Mayamata*, en signalant à l'époque que nous voyions surtout là une marque parmi d'autres de la manie classificatoire des *śāstra*. En fait il nous semble maintenant que l'on peut voir les choses d'une façon légèrement différente et que l'importance accordée aux données numériques résulte du fait que ce sont là des éléments vérifiables qui permettent au commanditaire ou à l'officiant de contrôler ou d'avoir l'impression de pouvoir contrôler le travail du *śilpin*. Mais il faut noter aussi qu'un développement tel que celui que l'*Ajitāgama* consacre à la présentation hiérarchique des canons dépasse les limites de la simple iconographie. Il permet en effet de traduire de façon quasiment mathématique certaines nuances subtiles dans la hiérarchie du panthéon ; ainsi on constate que, parmi les

4. Cf. *Ajita* 36.195 sq, *Raurava* 34.6-7 et d'une façon plus générale K. M. VARMA, *The Indian Technique of Clay modelling* (1970), ouvrage qui s'appuie en particulier sur l'*Aṃśumatkāśyapa*, un *upāgama* consacré pour l'essentiel à l'architecture et à l'iconographie.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Saptamātṛkā, Māheśvarī, Brāhmī, Vaiṣṇavī et Cāmuṇḍā ont droit à un canon supérieur à celui qui est appliqué aux images de Vārāhī, Indrāṇī et Kaumārī, façon comme une autre d'exprimer qu'elles sont les émanations des plus grands dieux ; de la même manière on peut constater qu'Indra a droit à un canon supérieur à celui qui est utilisé pour les autres *dikpāla*...

En dehors de l'iconométrie, nous avons vu que l'importance accordée aux questions techniques dépend essentiellement de l'intérêt qu'elles peuvent présenter pour les officiants et fidèles ; mises à part les possibilités de contrôle dont nous venons de parler, il s'agit essentiellement d'un intérêt lié à l'accomplissement de rites, que ce soit avant, pendant ou après la confection des images.

Pour terminer sur un plan un peu plus général, nous voudrions signaler en quelques mots ce que l'on peut appeler l'aventure du *tribhaṅga*. Ce terme comme on le sait connaît une grande faveur en particulier chez les historiens d'art et on considère généralement qu'il désigne une attitude dans laquelle le corps forme une triple courbe. Or M. K. M. Varma vient de montrer dans un petit ouvrage publié il y a quelques mois à Santiniketan[5] que cette attitude n'a jamais existé que dans l'esprit des iconographes modernes et que sa création est simplement le fruit d'une lecture un peu rapide de textes iconographiques. Comme il le démontre bien, le terme ne désigne pas une attitude particulière mais simplement la possibilité d'utiliser l'une quelconque parmi trois attitudes parfaitement déterminées et qui sont respectivement nommées *ābhaṅga*, *samabhaṅga* et *atibhaṅga* ; l'attitude *ābhaṅga* correspond à un déhanchement légèrement marqué auquel s'ajoute une inclinaison de la tête ; dans le *samabhaṅga* la tête reste droite et le déhanchement ne se fait sentir qu'à partir des épaules et l'*atibhaṅga* correspond à un mouvement analogue à celui de l'*ābhaṅga* mais plus fortement marqué. Je ne reprendrai pas ici la démonstration de M. Varma sinon pour dire que les indications que l'on trouve dans le *Rauravāgama*, qu'il n'a pas utilisé, la confirment pleinement[6], mais j'ajouterai que la découverte de M. Varma montre s'il en est besoin que l'utilisation du vocabulaire des textes techniques doit se faire avec une extrême prudence et avec le souci constant de resituer les termes dans leur contexte avant de chercher à les interpréter pour les utiliser.

---

5. Cf. K. M. VARMA, *The so-called tribhaṅga*, Santiniketan, 1984.
6. Cf. *Raurava* 35.159 sq.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le temple corps du dieu[1]

Certaines métaphores du vocabulaire architectural indien peuvent suggérer une analogie entre le temple et le corps. Cependant le rapprochement reste très partiel et en quelque sorte accidentel. Les choses sont bien différentes dans les développements spéculatifs qui accompagnent la présentation de certains rituels : pour eux il ne s'agit plus de la simple mise en correspondance d'éléments architecturaux dispersés et de constituants anatomiques ; on a en effet affaire à la reconstruction volontaire et aussi complète que possible d'un corps, reconstruction nécessaire à l'identification du temple au corps de son dieu titulaire et par là même à ce dieu lui-même.

Ces spéculations se sont développées dans les différentes familles de l'hindouisme comme dans le bouddhisme (où l'objet architectural concerné est plus souvent le stūpa). Comme Paul Mus l'a montré elles tirent leur origine des textes védiques qui assimilent l'autel du sacrifice à Prajāpati[2]. Elles se traduisent de façons diverses dans les rites, en particulier lorsque le temple est « installé » comme doit l'être une image divine. Elles peuvent également se traduire de manière beaucoup plus matérielle dans l'apparence extérieure des temples eux-mêmes. En Inde propre les tentatives de ce genre restent très allusives : elles existent cependant, comme le montrent des monuments tels que le grand temple de Śiva à Gangaikondacolapuram (Tamilnad) : sa tour reprend le découpage général en trois grandes sections – carrée, octogonale et circulaire – du *liṅga* qui se trouve dans la cella[3]. En revanche au Népal et au Cambodge les choses sont allées plus loin : les stūpa à visages de l'un comme les tours à visages de l'autre manifestent de façon plus éclatante que le temple est l'image du dieu et donc qu'il est le dieu.

On laissera ici de côté les problèmes particuliers posés par les monuments qu'on vient de mentionner et on s'efforcera d'étudier

---

1. La présente communication s'inscrit dans une étude générale en cours d'élaboration sur le temple indien et concerne la partie de ce travail consacrée aux rapports entre le temple et l'iconographie. Je tiens à remercier G. Colas et M.-L. Barazer-Billoret pour l'aide apportée (en particulier sous la forme de références textuelles et de commentaires).
2. P. Mus, *Barabudur* (Hanoi, 1935), t. I. p. 52 sq.
3. Sur ce monument voir désormais P. Pichard, *Vingt ans après Tanjavur, Gangaikondacolapuram*, Paris, 1994.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

quelques aspects du développement des spéculations dont ils sont l'aboutissement construit.

Nous partirons de l'usage des métaphores du corps dans le vocabulaire architectural sanskrit : participant au développement d'un lexique riche et ambigu, elles fournissent un premier jeu de correspondances patentes, qui sont cependant plus sensibles au plan des « membres » de l'édifice et du corps pris individuellement qu'à celui des ensembles reconstitués.

On examinera ensuite les correspondances plus systématiques que proposent des textes qui, bien que d'obédiences diverses, sont tous marqués par la volonté claire d'affirmer l'identité du temple et du corps. Ces textes insistent souvent sur l'équivalence des couples temple/image et corps/âme, soulignant ainsi le caractère indissociable de l'édifice et de l'image de culte.

De là on passera tout naturellement à la notion selon laquelle le corps, jusque-là simple comparant, est celui du dieu. Le couple temple/image est donc le dieu lui-même, et finalement la nature divine transmise à l'image lors du rituel d'installation peut se transmettre par un rituel analogue à l'édifice qui abrite cette image ; précisons qu'il n'est pas toujours clair si cet édifice est un double enveloppant de l'image qu'il contient ou s'il se substitue à elle.

Enfin, en conclusion, nous verrons que la prise en compte de l'identité du temple et du corps du dieu est susceptible sinon d'expliquer la présence d'un panthéon parfois très abondant sur les façades de l'édifice, du moins d'ajouter une justification supplémentaire à cette présence[4].

Le temple et les métaphores du corps

Le vocabulaire architectural sanskrit est volontiers métaphorique ; l'emploi de métaphores permet en particulier de suppléer à une insuffisance de termes spécifiques ; il contribue aussi à constituer une nomenclature variée et abondante, mais dont la richesse, liée à la présence de très nombreux synonymes, ne va pas toujours de pair avec la précision que l'on pourrait attendre d'une langue technique.

Il semble bien que les métaphores du corps soient les plus nombreuses avec celles relatives au monde végétal[5]. Leur emploi dans le

---

4. Précisons enfin que nous ferons essentiellement appel ici à des données empruntées aux différentes obédiences brahmaniques, laissant (sauf cas particulier) les faits bouddhiques de côté pour une présentation plus développée de la question.

5. Sur le vocabulaire architectural voir Dagens 1984 ou Colas 1986. Notons au passage que les métaphores du corps sont pratiquement absentes du vocabulaire réuni dans Renou 1939.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

vocabulaire architectural débute avec la désignation générique des éléments architecturaux comme des « membres » (*aṅga*) parmi lesquels on désignera éventuellement des « membres secondaires » (*upāṅga*)[6]. Au-delà de ce phénomène qui suggère déjà un « corps » dont la structure hiérarchisée va de pair avec un jeu complexe de proportions, les métaphores vont être appliquées à de nombreux « membres » principaux ou secondaires de l'édifice comme le montre la liste d'exemples que nous donnons en annexe, liste qui est très loin d'être exhaustive (cf. ***Annexe I***).

Cette liste montre que certaines parties du corps sont particulièrement productives : ainsi la tête qui est banalement identifiée au « toit », mais dont de très nombreux « composants » – en fait des membres secondaires – sont également utilisés : le chignon, le front, les yeux, le nez, les oreilles, la bouche ou les lèvres. En revanche les bras n'apparaissent que par le biais des épaules et de la main (voir à ce sujet l'hybride tamoulo-sanskrit *kāyapāda*)[7].

Certains termes ont des emplois très spécifiques et très spécialisés, alors que d'autres sont beaucoup plus généraux, ce qui ne va pas, souvent, sans quelque ambiguïté : c'est ce qui se passe en particulier avec les métaphores fondées sur l'œil ou encore sur le visage. Enfin si le vocabulaire se réfère pour l'essentiel à l'apparence extérieure du corps, il intègre cependant quelques éléments relevant de l'anatomie interne : le « cœur » naturellement, qui est l'image parfaite du « centre », mais aussi la matrice et par là l'embryon, aux implications symboliques très importantes[8].

Le fondement de la métaphore est très généralement patent (et l'on peut dire que nombre d'entre elles sont du domaine des universaux). Ainsi la tête est le sommet et donc le « toit » d'un édifice ou le « chaperon » d'un mur (ce dernier ayant souvent l'apparence d'un toit,

---

6. D'autres termes sont employés ; ainsi le *Śilparatna* (1.16.115 sq.) distingue deux catégories de « membres » architecturaux du temple (*prāsādāṅga*) qui correspondent respectivement au « corps » (*kāya*) et à ce qui lui est « accessoire » (*anukāya*) : la première comprend en particulier tous les éléments porteurs (soubassement, piliers et leur couronnement, murs, poutres) alors que la seconde semble englober des éléments décoratifs, des cadres et des fermetures de baies et des éléments reposant sur la structure principale (édicules, toit...) sans oublier les enduits, tuiles et briques.

7. Cf. *Mayamata* 16.16 sq. (et notes ad loc. in Dagens 1970-76 ou 1994) : le sens premier du mot tamoul *kai* est « main » mais le terme prend le sens métaphorique de « chevron » ; quant aux *kāya-pāda* ce sont les « jambes des chevrons » c'est-à-dire des « aisseliers ».

8. Un cas particulier semble se poser à propos des termes désignant les « points vulnérables » *(marman)* et les veines et autres vaisseaux (*nāḍī*...). Ils n'interviennent pas dans le cadre de métaphores mais bien comme des éléments « réels » du corps du Vāstupuruṣa installés dans le sol du site (cf. eg. *Mayamata* 7.49).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

cette similitude étant soulignée dans la description). De la même manière les termes désignant le « nez » (éventuellement les « narines ») seront appliqués à des éléments secondaires en saillie, singulièrement aux fausses lucarnes (connues parfois en histoire de l'art sous le nom de *kuḍu*) appliquées sur le toit (ou sur des corniches dont le profil reprend celui du toit) ; en composition l'emploi de *nāsī* permet de souligner le caractère saillant d'un élément (eg. *nāsyaṅghri* : « pilastre »). Le « cou » est une zone en retrait : il peut s'agir d'un membre principal, en l'occurrence du niveau d'élévation qui se trouve immédiatement sous le toit (donc la tête !) ou bien encore de ces membres secondaires que sont les moulures en retrait (gorges, dés, etc.) ; le point remarquable à ce sujet est que ces éléments architecturaux, qu'il s'agisse de l'étage sous-toit ou des gorges, ne sont jamais désignés autrement que par les mots désignant le cou (*gala, kandhara, grīvā, kaṇṭha...*) : en d'autres termes on peut dire que la métaphore est venue combler un vide du vocabulaire technique[9]. En revanche si les « jambes » sont les supports verticaux (piliers/pilastres, mais aussi montants de porte), l'emploi de la métaphore dans leur cas n'est que l'occasion de remplacer par de nombreux synonymes des termes spécifiques tels que *stambha* et ses doublets *(skambha, kampa...)*.

Dans certains cas on joue sur plusieurs aspects d'un élément anatomique et des métaphores multiples font appel au même comparant : ainsi le ventre (*udara, kukṣi*), à la fois renflé et creux, sera mis en rapport aussi bien avec des éléments renflés (mais non nécessairement creux même s'ils sont parfois désignés comme des vases ou des pots) – ainsi le dôme du stûpa ou encore la partie renflée du motif de couronnement – qu'avec des formes telles que le « creux » d'une niche que l'on désignera aussi comme une « grotte » (*guhā*)[10].

Il peut y avoir dans certains cas un glissement du sens ou un phénomène analogue. C'est sans doute ce qui s'est passé avec l'application du terme désignant la « cheville » (*gulpha*) au « seuil » : on peut en effet penser qu'au point de départ il s'agissait de désigner l'assemblage du montant de porte (souvent désigné comme une jambe !) et du seuil, pour lequel la métaphore de la cheville correspondait particulièrement bien. Parmi les cas un peu exceptionnels, celui de *vaṃśa* et de certains composés bâtis sur ce terme nous paraît intéressant. Il est certain que l'usage de *vaṃśa* dans le domaine

9. On rencontre un phénomène analogue avec la métaphore – végétale cette fois-ci – appliquée aux doucines qui ne sont désignées que comme des « lotus » (cf. Dagens 1977-84 § 3.9).

10. Voir également ci-dessous où des passages spéculatifs établissent l'équivalence entre le ventre et la cella du temple, elle-même désignée comme « la maison de l'embryon » ou « la maison qui est une matrice ».

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

architectural où il désigne des pièces de charpente allongées (panne, chevron...) est tout d'abord lié à son sens premier de « bambou », « roseau »... et à l'utilisation de ce type de végétal pour la confection de ces pièces (cf. Renou 1939). Cela étant, on constate que lorsqu'il s'agit de la poutre faîtière d'un bâtiment on emploie fréquemment (concurremment avec *vaṃśa*) le composé *pṛṣṭhavaṃśa* dont le sens « normal », reposant déjà sur une métaphore, est « colonne vertébrale ». Il nous semble bien que dans ce cas précis la référence initiale « végétale » a été remplacée par une référence anthropique, le changement de règne pouvant s'expliquer de différentes façons. Il est possible que la simple position des chevrons vis-à-vis de la faîtière, analogue à celle des côtes vis-à-vis de la colonne vertébrale, soit une raison suffisante ; cependant on peut se demander si baptiser cette faîtière « colonne vertébrale » n'a pas aussi (et surtout ?) été un moyen de souligner qu'elle n'était pas une poutre banale : en effet, lorsqu'elle existe, c'est elle qui fixe l'axe majeur à partir duquel l'édifice s'organise[11].

Pour conclure sur ces métaphores, on dira qu'à travers leur emploi il est possible de reconstituer, au moins partiellement, un corps en particulier si l'on fait appel à celles qui sont appliquées aux niveaux d'élévation du temple[12]. Ainsi le toit (« tête ») qui est supporté par l'attique/étage sous-toit (« cou ») est surmonté du motif de couronnement (« touffe de cheveux ») et son extrados porte des fausses lucarnes (« nez »). Plus bas, scandant les murs du « niveau des piliers » (« niveau des jambes »), viennent les pilastres (« jambe, pied »), le niveau des piliers lui-même étant supporté par un soubassement dont une des moulures principales est la plinthe (« sandale, socque ») qui se trouve à sa base[13].

Cette reconstitution est cependant en quelque sorte accidentelle, car il est bien évident que les équivalences sur lesquelles elle s'appuie ont été élaborées au coup par coup, indépendamment les unes des autres et hors de tout schéma systématique d'ensemble. Tel élément architectural a été comparé et assimilé à telle partie du corps, sans que leur mise en rapport fasse nécessairement entrer en ligne de compte l'ensemble ou le sous-ensemble auquel chacun d'eux s'intègre.

---

11. Voir à ce sujet les descriptions des maisons à un ou plusieurs corps de bâtiments (*ekaśāla, dviśāla,* etc.), eg. *Mayamata* chap. 26-27.
12. Rappelons pour mémoire que selon la théorie indienne de l'architecture l'élévation d'un temple se divise en six niveaux (*varga*) qui sont en partant du bas : le soubassement, le niveau des piliers, l'entablement, l'étage sous toit (ou attique), le toit et enfin le motif de couronnement.
13. Une reconstitution semblable peut être obtenue à propos du stūpa avec l'adjonction du dôme en tant que « ventre » (cf. Bénisti 1960).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Est-ce à dire que ce jeu des métaphores et la reconstitution très partielle du temple auquel il conduit sont sans intérêt pour l'étude du phénomène auquel on s'intéresse ici ? Il ne semble pas. En effet, même si le corps qu'elles suggèrent est incomplet et peu structuré, ces métaphores ont cependant pour vertu d'être très naturelles et très proches de la réalité du langage ou, comme on vient de le dire, très parlantes.

Ajoutons qu'elles ne sont pas les seules à entrer en ligne de compte. En effet de très nombreuses autres métaphores, de nature anthropique comme celles-ci, sont utilisées dans les textes architectu-raux lorsqu'il s'agit de donner les dimensions d'un édifice : les unes sont appliquées à des unités, ce qui s'explique sans difficultés puisque celles-ci sont presque toutes anthropométriques d'origine (doigt, main, coudée, empan...) ; les autres sont des mots utilisés en guise de chiffres : ainsi les deux *yeux* ou bien encore les neuf *portes* ou *orifices* du corps (*dvāra, veśa, bilā*). Ces métaphores du domaine métrique ne sont pas spécifiques à l'architecture, même si elles contribuent à suggérer des parallèles ou des équivalences. De plus, les mêmes métaphores sont appliquées simultanément aux unités courantes et aux unités iconométriques, ce qui suggère un parallélisme entre la représentation divine – c'est-à-dire un corps ! – et l'édifice qui la contient.

Il y a donc tout lieu de penser que, associées aux traditions concernant l'autel védique et aux métaphores métriques que l'on vient de signaler, ce sont les métaphores du corps dans le vocabulaire architectural qui ont mis en branle les réflexions spéculatives et ont finalement suscité le système de correspondances plus complet mais souvent plus artificiel qui est alors proposé et dont nous allons parler maintenant.

Le temple comme un corps

L'analogie du temple et d'un corps, préalable nécessaire à l'identification du temple au dieu, est parfois présentée comme un fait acquis, ce qui se traduit par des formules lapidaires du type *deham prāsādam ity uktam* (ci-dessous). Cependant certains textes nous donnent une sorte de démonstration de cette analogie en présentant une mise en correspondance rigoureuse et systématique de tous les éléments majeurs du temple et du corps. Ce faisant, il s'agit souvent de détailler par le menu – explicitement (comme dans la *Padmasaṃhitā)* ou non – les étapes d'une méditation qui doit aboutir à la visualisation du temple sous la forme d'un être vivant anthropomorphe et divin[14].

14. Cette visualisation est elle-même le point de départ d'un culte mental.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Ces exposés, quelle que soit la forme qu'ils revêtent, décrivent et analysent l'édifice comme s'il était un corps et avec toute la logique de l'organisation propre à ce dernier. Les équivalences établies prennent largement en compte la *position respective* des différents éléments architecturaux et de leurs homologues anatomiques (voir en particulier à propos de l'équivalence piliers/bras, ci-dessous) ; cela se conçoit bien dans l'optique de la reconstitution volontaire de la structure d'un corps qui ne peut pas se satisfaire des similitudes portant sur la *forme* et *l'aspect,* similitudes qui sont le plus souvent à la base des métaphores dont on a parlé précédemment. Les équivalences proposées ne se limitent d'ailleurs pas nécessairement aux « membres » : à l'occasion, elles font entrer en ligne de compte la chair, la peau ou les tendons quand ce ne sont pas des composants du corps subtil (*buddhi, ahaṃkāra, indriya*...). Enfin la plupart introduisent l'âme (*jīva*) dont le correspondant logique est la représentation placée dans la cella.

On commentera ici les correspondances proposées par quelques textes, choisis surtout en raison de la diversité des obédiences dont ils relèvent ; en effet cette diversité montre bien l'omniprésence du thème dans la pensée religieuse indienne[15]. Le plus remarquable est d'ailleurs qu'en dépit de cette diversité plusieurs constantes se font jour : tout d'abord le détachement de certaines correspondances vis-à-vis du jeu des métaphores dont nous avons parlé précédemment ; en second lieu l'existence d'un certain nombre de correspondances communes qui attestent que dans ce domaine du rituel comme dans bien d'autres il existe ce que l'on peut appeler des phénomènes pan-indiens, indifférents aux milieux sectaires particuliers où ils se constatent[16].

Nous prendrons pour point de départ l'exposé fourni par un *Viśvakarmīya-vāstuśāstra,* cité par V. Ganapati Sthapati (1988), bien que nous manquions de précisions à propos de ce texte[17]. En effet il fournit un ensemble cohérent dont on retrouve les principaux éléments dans les textes parallèles ; il a, de plus, la particularité de présenter deux séries de correspondances, les unes entre le corps d'un personnage debout et les différents niveaux de l'élévation du temple, les autres, plus rares, entre un corps couché et les différentes parties du sanctuaire.

En ce qui concerne les correspondances verticales (cf. ***Annexe II***) on remarque la reprise dans la nomenclature architecturale de certaines des métaphores classiques. Ainsi l'étage sous-toit (*kaṇṭha*) correspond

15. L'étude des textes bouddhiques, laissée volontairement de côté ici, conduit à des conclusions tout à fait similaires.
16. Voir à propos des installations Barazer-Billoret 1994.
17. V. Ganapati Sthapati ne donne pas de détails sur ce texte, différent du *Viśvakarma-vāstuśāstra* publié en 1958 dans la collection de Tanjore (T.S.M.S. n° 85) ; il nous semble certain cependant qu'il se rattache à la tradition du śivaïsme āgamique.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

bien au « cou » sous le nom duquel il est désigné en sanskrit (ci-dessus). En revanche si le niveau des piliers est bien désigné par métaphore comme le « niveau des jambes » (*pādavarga*), on constate qu'il est assimilé aux « bras » (ou aux « mains ») : cette correspondance *a priori* surprenante se justifie tout d'abord par des raisons de position : en effet ce niveau des piliers se trouve disposé sous l'entablement (*prastara*), lui-même assimilé aux « épaules » (*bāhumūla*) et placé sous le cou/étage sous toit ; de plus cette assimilation a permis à l'auteur du texte de raffiner la description en plaçant à un même niveau d'une part les piliers et de l'autre les niches décoratives (*pañjara*) qui se trouvent entre ces piliers : les secondes sont assimilées au nombril et se trouvent donc entre les bras/mains que sont les pilastres. On remarquera cependant que toute la force que contenait la mise en parallèle de ces supports que sont les piliers et les jambes est perdue.

Pour le reste on notera la correspondance soubassement/rotules : satisfaisante au point de vue de la disposition, elle n'a guère de substance si l'on se réfère à l'aspect ou à la fonction des éléments mis en parallèle ; quant à l'équivalence *upapīṭha / caraṇa,* elle est évidemment ambiguë puisque le sens de « pied » pour *caraṇa* semble le seul à convenir à la position du socle à la base de l'édifice, mais qu'en revanche, ce socle étant placé sous le soubassement, c'est-à-dire sous les rotules (ci-dessus), le sens de « jambe » semble d'un autre côté mieux approprié... Le traitement des « fausses lucarnes » est lui aussi assez surprenant ; en effet si l'équivalence « grande fausse lucarne » (*mahānāsī*) / nez (*nāsikā*) convient parfaitement bien à tous les sens des termes, s'agissant d'un élément décoratif important du toit lui-même désigné comme le « visage », en revanche l'assimilation des « petites fausses-lucarnes » (*kṣudranāsī*) aux « yeux » (*netra*) aboutit au remplacement d'une image par une autre ; en effet à celle de l'élément saillant entraînée par leur désignation se substitue celle d'une ouverture, d'une entrée/sortie de lumière.

Le même texte, nous l'avons dit, fournit une série de correspondances mettant en rapport le corps d'un personnage couché cette fois-ci avec les différents éléments non pas du temple (c'est-à-dire de l'édifice contenant la cella) mais du sanctuaire (cf. ***Annexe III***). On ne sait, dans l'ignorance du contexte, à quoi se réfère exactement cette distribution horizontale qui n'amène pas de remarque particulière sinon que la tête est en correspondance avec la cella et que toute la partie du temple qui se trouve à l'arrière de cette dernière est ainsi écartée du jeu de correspondances. Un autre détail à signaler est que le personnage auquel est assimilé le corps est couché selon l'axe majeur du temple, celui qui passe par la cella, la porte de cette dernière et le pavillon d'entrée de

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

l'enceinte ; ce détail écarte une assimilation à Viṣṇu couché qui est disposé toujours perpendiculairement à cet axe.

Deux textes visnouites de la tradition *pāñcarātra*, la *Padmasaṃhitā* et le *Viṣṇutilaka* (cf. ***Annexe IV***) présentent dans les mêmes termes une méditation du temple conçu comme un corps, méditation qui s'insère dans le rituel d'installation de ce temple[18]. Les éléments architecturaux du temple sont médités un par un, et la méditation se termine par celle du temple qui, pris dans son ensemble, doit être visualisé comme « une forme mâle ». On retrouve l'essentiel des correspondances déjà notées à propos du *Viśvakarmīya-vāstuśāstra*, en particulier celle qui met en rapport les bras avec les piliers ou encore le double jeu d'équivalences concernant les fausses lucarnes et les fenêtres. Mais ces textes vont plus loin : ils intègrent les matériaux dans le jeu des correspondances en les mettant en équivalence avec la chair, les os et les tendons ainsi que le « toucher » (*sparśana*)[19]. Un autre point notable est l'inclusion dans la méditation de l'âme (*jīva*) : bien que cela ne soit pas très explicite, il ne fait guère de doute qu'elle doit être reconnue dans la représentation placée dans la cella, cependant que le piédestal est l'intellect (*buddhī*), et les pierres de base (?) l'ego (*ahaṃkāra*).

Pour *l'Agnipurāṇa* (chap. 61, cf. ***Annexe V***) la liste des correspondances est présentée de prime abord comme une illustration du fait que le temple est la représentation d'une manifestation de Vāsudeva, comme il était une image de Viśvarūpa pour le *Viśvakarmīya-vāstuśāstra*. La liste débute par une mise en parallèle des éléments (terre, eau, air...), c'est-à-dire des constituants du temple, et des *indriya* et se termine par la mise en équivalence de l'image, de son socle et de l'assise de base de ce dernier (?) avec l'âme, la Śakti et Prakṛti. La description architecturale proprement dite est par certains côtés assez limitée : on remarque en particulier que les éléments du rez-de-chaussée en sont exclus (à l'exception de la porte assimilée au visage ou à la bouche). En revanche elle intègre la gargouille d'évacuation des eaux lustrales (identifiée à l'organe urinaire) et l'enduit (assimilé à la peau).

Le dernier texte auquel nous ayons fait appel, le *Śilparatnakośa* (cf. ***Annexe VI***), est originaire de l'Orissa et d'obédience śākta (ci-dessous). Il se présente comme un glossaire mais avant de se lancer dans la description des différents éléments constitutifs du temple, il définit ce dernier comme ayant une forme humaine (*puruṣākāra*), énumère les quatorze « membres » du corps et enfin indique quels sont

---

18. Ces deux textes nous ont été signalés par G. Colas.
19. On peut penser que *sparśana* doit être pris ici comme une désignation de l'organe du toucher, en l'occurrence la « peau » ; une telle interprétation me paraît la seule possible eu égard à l'équivalence proposée avec l'enduit (*sudhā*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

leurs correspondants architecturaux. Une première particularité concerne le sexe du personnage auquel le temple est assimilé ; en dépit de ce que laissent sous-entendre le traducteur et le dessin qui illustre sa traduction, il semble bien que ce personnage soit féminin : c'est ce que nous semble indiquer la désignation d'une des parties du corps comme « ombilic, matrice » (*garbhabhāga*) et qui est parfaitement logique dans le contexte śākta qui est celui de bon nombre de temples de l'Orissa. Pour le reste la liste des éléments anatomiques comporte quelques anomalies apparentes telles que *gulpha* pris au sens de « genou » (au lieu de « cheville ») ou *jaṅgha* à celui de « cuisse » (au lieu de « jambe ») ; selon le traducteur du texte il s'agirait de particularités dialectales de l'oriya repassées en sanskrit. Cela étant, on constate comme précédemment la juxtaposition des métaphores et des correspondances : ainsi les pilastres « inférieurs » et « supérieurs » sont les uns et les autres désignés métaphoriquement comme des *jaṅgha* même si les premiers sont assimilés aux « jambes » (*daṇḍa*) et les seconds, comme on vient de le voir, aux « cuisses » (*jaṅgha* !). Enfin on notera que cette liste semble se placer dans une perspective yoguique dans la mesure où elle intègre la fontanelle et, selon une hypothèse très vraisemblable de B. Bäumer, le *dvādaśānta*.

Comme on l'a déjà souligné, ce qui frappe à l'examen de l'ensemble de ces textes divers, c'est leur relative homogénéité. Celle-ci se manifeste aussi bien dans le choix des correspondances que dans leur caractère parfois forcé. Il est évident qu'à chaque fois que cela était nécessaire la construction logique d'un corps l'a emporté sur ce qu'on appellera faute de mieux la « vraisemblance ». On pourrait ajouter d'ailleurs que ce manque de vraisemblance se retrouve dans plusieurs domaines et la figure, dans l'ensemble très fidèle au texte, qui illustre le *Śilparatnakośa* en apporte un bon témoignage. En effet sa fidélité simultanée aux indications du texte et à une certaine vraisemblance dans les proportions anatomiques du personnage mis en parallèle avec le temple aboutit à fausser totalement les proportions de l'édifice dont toute la partie inférieure est démesurément étirée en hauteur...

Le temple image du dieu

Plusieurs des textes dont nous venons de parler introduisent dans leurs listes de correspondances la représentation divine installée dans la cella, qu'il s'agisse d'une image ou d'un *liṅga* : ils en font, comme on l'a déjà signalé, l'âme du corps auquel correspond l'édifice. L'idée est en soi assez banale mais elle donne lieu à d'intéressants développements. Sa formulation la plus claire se trouve peut-être dans un demi-vers que nous avons déjà cité partiellement : « Le corps on dit que c'est le temple

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

et l'âme est le *liṅga* » (*dehaṃ prāsādam ity uktaṃ dehī liṅgam iti smṛtam*) et que l'on retrouve dans plusieurs ouvrages du śivaïsme āgamique[20]. Dans le *Sūkṣmāgama*, il introduit un exposé où le temple et le *liṅga* qu'il contient sont assimilés à deux états complémentaires de Śiva (64.48b sq., cf. ***Annexe VII*** et ci-dessous). Dès le départ il est complété par une formule indiquant qu'il « n'y a pas d'intervalle » entre le temple/corps et l'image/âme (*ibid.* v. 49a) et qui souligne déjà bien le caractère indissociable des deux éléments du couple. La suite du raisonnement va renforcer cette affirmation.

En effet, en un premier temps le temple est identifié au *liṅga* grossier (*sthūlaliṅga*) alors que le *liṅga* qui se trouve à l'intérieur est défini comme le *liṅga* subtil (*sūkṣmaliṅga*) et identifié comme Sadāśiva (c'est-à-dire à un aspect à la fois manifeste et non manifeste de Śiva) ; c'est au cœur de ce Sadāśiva que l'on peut retrouver le Śiva (suprême). On remarquera l'intérêt que présentent ces identifications en dépit d'un certain côté paradoxal : elles aboutissent en effet à une sorte de glissement des fonctions ; le temple qui est normalement l'enveloppe et l'abri du *liṅga* matériel devient ce dernier – c'est-à-dire la représentation de Śiva – tandis que ce *liṅga* matériel devient le réceptacle subtil de Śiva sous sa forme non manifeste, celle qui se trouve au sommet et au départ de l'échelle des *tattva*. En fait on aboutit ainsi à ajouter un état intermédiaire de Śiva aux deux que nous avions initialement : on reconstitue ainsi la triade fondamentale – *sakala*, *sakala-niṣkala* et *niṣkala* – avec les équivalences suivantes : *sakala* est le temple, *sakala-niṣkala* le *liṅga* alias Sadāśiva et enfin *niṣkala* correspond au Śiva suprême[21]. Assez curieusement d'ailleurs une alternative proposée à cette première série d'identifications conduit à considérer le *liṅga* grossier (en l'occurrence le temple !) comme Sadāśiva et à reconnaître le Śiva suprême dans le *liṅga* intérieur[22].

Ce développement du *Sūkṣmāgama*, bref mais très riche, se termine par un curieux raisonnement qui fait du temple un parfait équivalent du *liṅga* : il est affirmé en effet qu'en l'absence de *liṅga* c'est le temple qui doit en tenir lieu et qu'en définitive le temple « de sa plinthe à son motif de couronnement est une forme de Śiva » (*bhaumyādisthūpiparyantaṃ śivarūpam iti smṛtam*) ; cette dernière formule traduit parfaitement le

---

20. Voir par exemple *Pūrvakāraṇāgama* 70.56a.
21. Il va de soi que la triade est prise ici dans ses implications proprement théologiques et non comme désignant trois états de représentation de Śiva (manifeste alias image, mixte alias *mukhaliṅga* et non manifeste alias *liṅga*).
22. On notera au passage sans y insister ici les formulations ambiguës du texte : le *liṅga* intérieur (*antarliṅga*) est ainsi désigné par un composé qui est normalement appliqué au *liṅga* mental qui se trouve dans le cœur du dévot...

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

rapport étroit qui existe à Gangaikondacolapuram entre la forme de la tour et celle du *liṅga* intérieur. Cependant elle n'est pas non plus sans rappeler celle que l'on trouve dans le *Śilparatnakośa* (cf. ***Annexe VI***), bien différent d'origine mais où on lit (v. 6) que « le temple a la forme d'un homme de son socle à l'emplacement [sur le toit] du mât de l'étendard » (*vimānaṃ puruṣākāraṃ pīṭhād dhvajasthalāvadhiḥ*).

Nous avons insisté sur ce passage du *Sūkṣmāgama* parce qu'il nous paraît exemplaire, mais il faut souligner qu'il n'a rien d'exceptionnel. Son affirmation de base se retrouve dans plusieurs des textes que nous avons cités et dans d'autres également. Ainsi la *Skandopaniṣad*, moins sectaire que le *Sūkṣmāgama*, n'en dit guère moins que lui, si ce n'est en des termes beaucoup plus mesurés : « Le corps c'est le temple, l'âme c'est l'unique Śiva » (v.10 : *deho devālayaḥ proktaḥ sa jīvaḥ kevalaḥ śivaḥ*)[23]. Mais l'on pourrait citer également le *Śilparatna* (I.16.114b : *prāsādaṃ puruṣaṃ matvā pūjayed mantravittamaḥ*) ou bien encore le *Yajñādhikāra*, un texte vaikhānasa (VII.1 : *ālayaṃ devatānāṃ taccharīraṃ paripaṭhyate*)[24]. Enfin le texte bouddhique qui nous dit que « le stūpa est l'image réfléchie du *dharmakāya* du Buddha » suffit à montrer que cette notion et les spéculations dont elle peut être l'objet sont loin d'être exclusivement brahmaniques[25].

Cette assimilation du temple à l'image du dieu et par là au dieu lui-même a des conséquences importantes dans le domaine du rituel, mais le phénomène laisse sa marque dans de nombreux autres secteurs comme le montre une classification ternaire qui distingue les temples debout, assis et couchés[26].

En ce qui concerne le rituel nous prendrons ici deux exemples empruntés l'un à un texte du vishnouisme vaikhānasa (*Marīcisaṃhitā*),

---

23. Cf. *The Sāmānyavedānta upaniṣad-s* (Adyar, 1921), p. 510. Voir également V. Ganapathi 1988 qui rapproche un peu indûment ce genre de formule d'un passage de la *Kaṭhopaniṣad* (III.3 cf. *Daśopaniṣads* [vol. I Adyar, 1935] p. 88) :

ātmānaṃ rathinaṃ viddhi śarīraṃ ratham eva tu/
buddhiṃ tu sārathiṃ viddhi manaḥ pragraham eva ca // 3//
indriyāṇi hayāny āhur viṣayāṃs teṣu gocarān/
ātmendriyamanoyuktaṃ bhoktety āhur manīṣiṇaḥ // 4 //

« Sache que l'âme (*ātman*) est le possesseur du char, le corps est ce char, l'intellect le cocher et l'esprit les rênes. On dit que les sens sont les chevaux et leurs objets le champ d'action du char, etc. Les sages disent que l'âme unie au corps, aux sens et à l'esprit c'est le jouisseur. »

24. Nous devons cette référence à G. Colas.

25. Cf. G. Roth « Symbolism of the Buddhist stūpa according to the Tibetan version of the Caityavibhāgavinayodbhāvasūtra, the Sanskrit treatise Stūpalakṣaṇa-kārikā-vivecana and a corresponding passage in Kuladatta's Kriyāsaṅgraha », in *The Stūpa* (Wiesbaden 1980) p. 183 sq.

26. Voir sur cette classification l'extrait du *Yogajāgama* cité dans la *ŚPM* (III.111-113) et note ad loc.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

l'autre à un ouvrage śivaïte, le *Rauravottarāgama* (un *upāgama* du *Rauravāgama*). Dans un cas comme dans l'autre il s'agit d'un rituel d'installation du temple (*pratiṣṭhā,* etc.), rituel qui est plus ou moins un décalque de celui qui préside à l'installation d'une représentation divine dans une cella.

Dans la *Marīcisaṃhitā*[27] le rite commence par une oblation aux « membres » du temple (*vimānāṅgahoma*) au cours de laquelle on utilise la formule même qui au cours de l'*aśvamedha* sert à rendre hommage à chacun des membres de l'animal sacrifié (*dadbhyas svāhā...*). Le texte énumère à cette occasion de très nombreux éléments architecturaux – importants ou non ; l'énoncé (au datif) du nom de chacun étant suivi de « Svāhā » (eg. *stūpimukulāya svāhā :* « Salut au bouton du motif de couronnement ! »). Ensuite le temple lui-même est invoqué à l'instar d'une divinité à l'aide d'une formule qui est en tout point semblable à celles que l'on utilise pour les divinités : « Temple ! Fait de Viṣṇu ! Demeure de Viṣṇu ! Issu du Vaikuṇṭha ! » (*vimānaṃ* [*!*] *viṣṇumayaṃ* [*!*] *devavāsān* [*!*] *vaikuṇṭhodbhavam* [*!*]). Enfin comme pour renforcer et souligner l'assimilation du temple à la représentation du dieu et donc à celui-ci on exécute toute une série d'opérations rituelles surprenantes *a priori* dans un tel contexte, comme, par exemple, celle qui consiste à préparer le coucher du temple (*vimānasya śayanārtham..*).

Comme l'indiquent les colophons qui le désignent comme un *pratiṣṭhātantra,* le *Rauravottarāgama* est un ouvrage qui traite des installations. Une de ses particularités, bien mise en évidence par N.R. Bhatt, est de prescrire des installations entièrement séparées pour le temple et les images de façades (alors que le plus souvent l'installation de ces dernières est un simple épiphénomène de celle du temple lui-même). Les indications qu'il fournit à propos de l'installation d'un temple de Śiva contenant un *liṅga* peuvent se résumer de la façon suivante[28]. Le rituel se déroule dans cinq pavillons provisoires disposés autour du temple et où sont honorées respectivement les cinq manifestations (*mūrti*) de Śiva, chacune accompagnée des divinités de sa suite[29]. Après une oblation complexe on procède à la « consécration avec l'eau des vases » (*kumbhāmbhaḥ-saṃprokṣaṇa*) en imposant les quatre manifestations « inférieures » de Śiva sur l'élévation du temple et

---

27. Cf. Colas 1986 p. 80-81 et texte et traduction du chapitre 39 de la *Marīcisaṃhitā.*
28. Édition N.R. Bhatt, p. XXV-XXVI et chapitre 5.
29. Dans le pavillon du « milieu » (qui se trouve en pratique devant le temple) ce sont Īśāna et les neuf Śakti, dans celui de l'Est, Tatpuruṣa et les Vidyeśvara, dans celui du Sud Aghora et les Gaṇeśvara, dans celui de l'Ouest Sadyojāta et les Lokapāla et dans celui du Nord Vāmadeva et la série Dharmādharmādi.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

la cinquième (Īśāna) dans la cella : c'est ainsi que Tatpuruṣa et sa suite seront imposés sur le toit qui va devenir Tatpuruṣa comme la statue sur laquelle on impose un dieu devient ce dieu. De la même manière Aghora et les siens seront imposés sur l'étage sous toit, Sadyojāta et les siens sur l'entablement et enfin Vāmadeva (etc.) sur le niveau des piliers[30]. Par ces opérations rituelles le temple subit une véritable transmutation. Il devient Śiva sous sa quintuple manifestation, comme la représentation soumise aux mêmes rites devient elle aussi Śiva. Cependant le point intéressant est que cette transmutation se fait dans le respect de la hiérarchie qui existe entre la cella du temple où est imposé Īśāna et son enveloppe extérieure où sont imposés les quatre autres mantra, en d'autres termes entre son âme et son corps.

Le temple dans la totalité de sa masse est Śiva, mais si on le « réduit » à ses façades, c'est-à-dire à son côté visible, il n'en est que le corps. Cela étant, l'accent mis sur la hiérarchie l'est aussi sur le caractère indissociable de l'ensemble : en effet la série des *pañcabrahma* est très unitaire, même si dans le cas particulier Īśāna est imposé à l'intérieur de la cella alors que les quatre autres le sont à l'extérieur sur les façades. Comme dit le *Sūkṣmāgama* : « Le temple est le corps, le *liṅga* l'âme, mais il n'y a pas d'intervalle entre eux »...

Éléments de conclusion

En conclusion je voudrais indiquer que l'assimilation du temple au dieu ou à son corps amène à reconsidérer le rapport qu'il peut y avoir entre le temple et les images qui viennent souvent couvrir ses façades, en d'autres termes entre l'architecture et l'iconographie qu'elle supporte.

Rappelons que ces images disposées sur le temple (et s'opposant ainsi à celles qui sont dans ce temple) constituent généralement un

30. Il n'y a aucune imposition sur le soubassement, sans doute parce qu'il est considéré comme l'équivalent du piédestal et par conséquent de la Śakti. On peut rappeler que, si le temple est le corps du dieu, le piédestal est celui de la déesse comme le montre le *Rauravāgama* qui fournit les équivalences suivantes entre les moulures du piédestal et le corps de Yogaśakti (65.2-5) :

ghṛtavāri	margelle	tête (sommet de la)
paṭṭī (ou mahāpaṭṭī)	bandeau supérieur	visage
kampa ou adharapaṭṭikā	listel	lèvre inférieure
kaṇṭha	dé	cou
kampa	listel	bras
kumuda	tore	ventre
jagatī	bandeau inférieur	jambe
upāna	plinthe	pied

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

panthéon plus ou moins complexe et plus ou moins diversifié mais où l'on trouve aussi bien des divinités appartenant à la suite du dieu titulaire du temple que de ce que j'appellerais des « doubles » de ce même dieu. Il est évident que leur mise en place sur les façades du temple vise avant tout à reconstituer autour du dieu titulaire le panthéon dont il est le maître au moins localement ; cette mise en place matérielle n'est d'ailleurs que la traduction visible d'une présence assurée au minimum par le biais d'invocations.

D'après ce que nous venons de voir ces images qui « habitent » les façades du temple habitent ainsi le corps du dieu[31]. Or nous savons que ce corps est également le cosmos : c'est là un vieux thème récurrent et l'image fameuse de la *Bhagavadgītā* qui nous montre un Kṛṣṇa cosmique dans lequel sont tous les êtres et tous les dieux a été maintes fois reprise dans les contextes les plus variés et à propos des divinités les plus diverses. On peut en rapprocher, dans le bouddhisme, quelques « descriptions » d'Avalokiteśvara selon lesquelles chaque pore de la peau de ce Bodhisattva contient un univers dans lequel trône un Buddha[32].

L'intérêt est que cette vision cosmique d'Avalokiteśvara a été traduite très littéralement en images, non pas dans l'Inde elle-même certes, mais dans le Cambodge de la fin du XII^{e} siècle à l'époque de Jayavarman VII et des tours à visages dont nous parlions initialement. Ces images que les archéologues ont pris l'habitude de baptiser « Avalokiteśvara irradiant » (expression peu heureuse) figurent ce bodhisattva le corps couvert de Buddha en méditation.

Sans que je puisse pour le moment être beaucoup plus précis sur la question, je suis intimement persuadé que les temples aux façades couvertes d'images et ces représentations khmères d'Avalokiteśvara découlent pour partie au moins de la même intention : celle de traduire de façon très matérielle – à travers l'architecture et/ou l'iconographie – la nature cosmique du corps du dieu.

Comme le cas est fréquent, les artistes khmers ont pris l'affirmation de cette identité au pied de la lettre et ont bâti leur repré-sentation sur l'image même de la divinité, sur son image « ressem-blante », sur son portrait pseudo-anthropomorphe. Leurs homologues indiens ont, eux, suivi une démarche beaucoup plus allusive : plutôt que d'utiliser l'image proprement dite du dieu – ce qui peut-être leur posait des problèmes de représentation – ils ont fait appel à cette image métaphorique qu'est le

---

31. Signalons au passage que le *Kāmikāgama* (I.69.4a) dit de ces images qu'elles sont « installées sur le corps du temple » (*prāsādadehastha*).
32. Voir par exemple le *Kāraṇḍavyūhasūtra* 11.2 (éd. P.L. Vaidya dans *Mahāyānasūtrasaṃgrahaḥ* [Darbhanga 1961], t.I, p. 288 sq.).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

temple : ce faisant ils se facilitaient singulièrement la tâche : en effet le temple est le plus souvent décoré d'une architecture figurée – édicules, niches et autres – parfaitement apte à loger les nombreuses divinités qu'il fallait figurer résidant dans le corps cosmique du dieu...

Ainsi le temple – corps de Śiva – peut non seulement prendre la forme de ce dernier – témoin Gangai qui revêt l'aspect du *liṅga* image non manifeste de Śiva – mais encore traduire parfaitement la potentialité de ce corps divin à englober tout le cosmos.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Annexe I

Les métaphores du corps dans le vocabulaire architectural
(Liste non limitative compilée pour l'essentiel à partir du *Mayamata*, de la *Marīcisaṃhitā*, de l'*Ajitāgama* et du *Rauravāgama*. L'abréviation « comp. » indique que le terme est intégré dans un composé)

Élément anatomique	*Élément architectural*	*Termes sanskrits utilisés*
tête	toit	mastaka, mūrdhan, śiras, śīrṣa
tête	chaperon d'un mur	śīrṣa
- tête chauve, rasée	toit plat	muṇḍa (-ākāra)
- tête chauve, rasée	n. d'un élément de charpente ?	muṇḍa
- chignon	toit,	śikhā
- chignon (?)	toit	śikhara
- touffe de cheveux	pointe de chaume (au sommet du toit), motif de couronnement	stūpa
- front	façade (ou fronton ?)	lalāṭa
- nez, narines	fausse-lucarne	nāsa, nāsikā, nāsī
- nez (comp.)	niche de pignon	pūrvanāsī
- nez (comp.)	pilastre	nāsyaṅghri
- nez (comp.)	élément saillant	nāsyaṅga
- œil	façade, fronton	netra
- œil (comp.)	mur de façade	netrabhitti
- œil (comp.)	édicule allongé en façade	netraśālā
- oreille	fourche au sommet d'un pilier (Renou 1939)	karṇa
- oreille	saillant	karṇa
- lobe de l'oreille	plaque (élément du motif de couronnement)	pālī
- lobe de l'oreille	rinceau de feuillage	karṇapālikā
- oreille (comp.)	pilastre cornier	karṇapāda
- oreille (comp.)	édicule d'angle	karṇakūṭa
- bouche, visage	façade (ou fronton)	ānana, āsya, mukha, vadana
- bouche, visage	porte principale, porche, entrée	vaktra
- bouche visage	frise	āsya, vaktra
- bouche, visage (comp.)	frise, baudeau	pratimukha, prativaktra
- bouche, visage (comp.)	pavillon placé devant le temple	mukhamaṇḍapa
- dent	tenon	danta
- lèvre	avant-toit	oṣṭha
- cou, gorge	attique, étage sous-toit	kaṇṭha, kandhara, gala, grīva
- cou, gorge	gorge (moulure), dé	kaṇṭha, kandhara, gala, grīva
- épaule	épaulement	skandha
- main	main courante	hasta
- main	limon (réf. escalier)	hasta
- main	chevron d'angle (?)	kāya (du Tam. *kai)*
- main (comp.)	assemblage à mi-bois	ardhapāṇi

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Élément anatomique	*Élément architectural*	*Termes sanskrits utilisés*
- main (ou *bras*) (comp.)	contre-fiche (litt. « support de chevron »	kāyapāda (du Tam. *kai*)
- poing (comp.)	n. d'une moulure	muṣṭibandha
- taille	épaulement	avalagna, valagna
- ventre	creux d'une niche	udara, kukṣi
- ventre	renflement du motif de couronnement	udara
- ventre	dôme du stūpa	
- nombril	rue au centre du village	nābhi
- jambe, pied	pilastre, pilier, niveau des piliers	aṅghri, gātra, caraṇa, jaṅghā, pād, pāda
- jambe, pied	montant d'une porte, d'une fenêtre, d'une cloison	pāda, aṅghri
- jambe, pied	colonnette	caraṇa
- jambe, pied	noyau (réf. escalier)	aṅghri
- jambe, pied (comp.)	niveau des piliers	jaṅghāvarga, pādavarga
- jambe, pied (comp.)	type de soubassement	pādabandha, aṅghribandha
- jambe (?)	chevron d'angle ?	kāya (Tam.)
- genou	n. d'une pièce de charpente	jānu
- cheville	seuil	gulpha
- chaussure, sandale	plinthe, orthostate	pādukā, upāna
- chaussure, sandale (comp.)	escalier	sopāna
- cœur	centre	hṛdaya, hṛd
- colonne vertébrale	faîtière	pṛṣṭhavaṃśa, vaṃśa
- embryon, matrice	dépôt de fondation	garbha
- embryon, matrice	cella	garbha, garbha-gṛha
(comp.)		

* Nous ajoutons cette métaphore qui, vu son application, est un complément logique de celles mettant en jeu les pieds et les jambes.

Annexe II

Viśvakarmīya-vāstuśāstra (cité in Ganapati Sthapati 1988)

upapīṭhaṃ caraṇākāram adhiṣṭhānaṃ jānumaṇḍalam /
kumbhapañjarasaṃsthānaṃ nābhiś codarasīmakam //
pādavargaṃ karākāraṃ prastaraṃ bāhumūlakam /
tatkaṇṭhaṃ galam ity uktaṃ śikharaṃ mukham eva ca //
uṣṇīṣāntaṃ śikhā caiva mahānāsī ca nāsikā /
netrāṇāṃ kṣudranāsyau ca viśvarūpam iti smṛtam //

Le piédestal a la forme des jambes, le soubassement ce sont les rotules, l'emplacement des *pañjara* (et des) vases (de leurs motifs de couronnement) c'est la limite du ventre et le nombril*, le niveau des piliers ce sont les bras et l'entablement la racine des bras (= les épaules) ; l'attique on dit que c'est le cou et le toit le visage ; le sommet du toit c'est la mèche de cheveux, la grande fausse lucarne c'est le nez et les petites ce sont les yeux, telle est la Forme universelle.

*passage ambigu : les *pañjara* (« cage ») sont des sortes d'édicules à piliers, mais leur position ici n'est pas claire. Nous comprenons qu'il s'agit des niches (dont l'encadrement

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

figure ce type d'édicule) qui sont sur les parois du niveau des piliers (et donc entre les mains/bras comme le nombril). Ganapati Sthapati traduit le composé *kumbhapañjara* par « pot-motif » et ne localise pas cet élément sur la figure qui accompagne son article.

Ce qui peut se traduire dans le tableau suivant :

uṣṇīṣānta	motif de couronnement ?	mèche (śikhā)
kṣudranāsī	petites niches ou fausses lucarnes (du toit)	yeux (netra)
mahānāsī	grandes niches ou fausses lucarnes (du toit)	narines (nāsikā)
śikhara	toit	visage (mukha)
kaṇṭha	attique, étage sous-toit	cou (gala)
prastara	entablement	épaules (bāhumūla)
pādavarga	niveau des piliers	bras (karākāra)
kumbhapañjara-saṃsthāna	emplacement des édicule/niches <et> leur motif de couronnement (?)	nombril et limite du ventre ? (nābhi, udarasīmaka)
adhiṣṭhāna	soubassement	rotule (jānu-maṇḍala)
upapīṭha	socle	pieds (ou jambes) (caraṇa)

Annexe III

Viśvakarmīya-vāstuśāstra (suite)

garbhagṛhaṃ śiraḥ proktam antarālaṃ galaṃ tathā /
maṇḍapaṃ ca mukhaṃ bāhū kukṣiḥ syān maṇḍapo mahān //
prakāraṃ jānujaṅghe ca gopuraṃ pādam eva ca /
pādasyāṅgulayaḥ proktāh gopurasthūpayas tathā //

On dit que la cella c'est la tête et que le passage couvert c'est le cou, que le pavillon qui est devant (la cella) ce sont les bras* et que le grand pavillon c'est le ventre ; l'enceinte ce sont les genoux et les jambes et le pavillon d'entrée les pieds ; enfin on dit que les motifs de couronnement du pavillon d'entrée sont les orteils.

* Comme Ganapati Sthapati, nous faisons de *maṇḍapaṃ ca mukham* un composé (*mukhamaṇḍapa*) aux éléments dissociés, mais le texte cité ci-dessous pousserait à une autre interprétation qui dans le cas présent rendrait le « *bāhū* » superfétatoire.

Ce qui donne les correspondances suivantes :

garbhagṛha	cella	tête (śiras)
antarāla	passage couvert	cou (gala)
mukhamaṇḍapa	premier pavillon	bras (bāhu)
mahāmaṇḍapa	grand pavillon	ventre (kukṣi)
prākāra	enceinte (cour)	genoux et jambes (jānujaṅghe)
gopura	pavillon d'entrée	pieds (pāda)
gopurasthūpi	motifs de couronnement du pavillon d'entrée	orteils (pādasyāṅgulī)

Texte cité par Mme Janaki (1988 : 123) :

garbhagṛhaṃ śiraś cārdhamaṇḍapaṃ mukham ucyate /
kaṇṭhaṃ ca snapanaṃ vakṣo mahāmaṇḍapa ucyate //
nṛttam ūrupradeśaṃ syād āsthānaṃ jaṅghikā matā /
mahāgopuraṃ pādas syād ālayaḥ puruṣākṛtiḥ //

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

ālayo deha evoktaḥ kalātattvātmarūpakaḥ /

La cella c'est la tête et le pavillon-porche c'est le visage, le cou c'est le (pavillon) du bain et la poitrine c'est le grand pavillon ; le pavillon de la danse c'est la région des cuisses et les jambes c'est le pavillon d'audience ; les pieds sont le grand pavillon d'entrée. Ce temple a (ainsi) la forme d'un homme. On dit ainsi que le temple est comme le corps, en ce qui concerne les *kalā*, les *tattva*, l'âme et la forme.

garbhagṛha	cella	tête (śiras)
ardhamaṇḍapa	porche	visage (mukha)
snapana(maṇḍapa)	pavillon du bain	cou (kaṇṭha)
mahāmaṇḍapa	grand pavillon	torse (vakṣas)
nṭtta(-maṇḍapa)	pavillon de la danse	région des cuisses (ūrupradeśa)
āsthāna(-maṇḍapa)	pavillon d'audience	jambes (mollets)(jaṅghikā)
mahāgopura	pavillon d'entrée	pieds (pāda)

Annexe IV

Padmasaṃhitā Kriyāpāda 30.48-53 (les vers 49-53 se retrouvent dans le *Viṣṇutilaka* [chap.VII v.621b-626a], variantes indiquées ici par VT).

śodhite sadane tasmin śoṣanālepanādibhiḥ /
dhyāyed ratnasthalaṃ dhāma taptahemavinirmitam //48//
tatra jīvam api dhyāyed vyāpakaṃ tad upādhikam /
buddhiṃ tu piṇḍikāṃ pādān ahaṃkāraṃ tathaiva ca // 49//
pādau pādaśilājaṅghe garbhagehaṃ tathodaram /
stambhān bāhūn *kaṭiṃ cāpi tathaiva kaṭimekhalām //50//
*VT na kiṃcāpi
jihvā *karṇaṃ tathā netraṃ pratipadyāś ca mehanam /
*VT varṇaṃ
apānaṃ jalaniryānaṃ nāsikā nāsikā matā //51//
gavākṣam *akṣi grīvā ca grīvān skandhān kapolakau /
*VT akṣi grīvāṃ ca skandhakakṣikapolakau
śiraś ca kalaśaṃ māṃsaṃ pralepaṃ sparśanaṃ sudhām // 52//
asthīni ca *śilāntasthāḥ snāyur dāruśikhādhvajān /
*VT śilās tatsthās
keśaromāṇi kūrcaṃ ca dhyāyed dhāma pumākṛtim // 53//

Dans ce bâtiment purifié avec des enduits (de bouse) séchée il faut méditer une demeure au sol de joyaux et construite en or purifié ; là il faut méditer l'âme qui est comme une apparence qui pénètre tout (?) ; il faut méditer le piédestal (comme) l'intellect et les bases (?) comme l'ego ; il faut méditer les pierres de base comme les deux pieds et comme les deux jambes, il faut méditer la cella comme le ventre, les piliers comme les bras, la ceinture de *kaṭi* (?) comme la taille ; la langue, l'oreille, l'œil ainsi que la verge doivent être identifiés ; il faut voir le conduit d'évacuation comme l'anus, la fausse lucarne comme le nez, la fenêtre comme l'œil, les dés comme le cou, les épaulements (?) comme les deux joues, le vase (du motif de couronnement) comme la tête, le plâtre comme la chair, le stuc comme le toucher (la peau ?), les pierres comme les os,

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

l'étendard et les chevilles de bois comme les tendons, il faut méditer la botte de *darbha* comme les cheveux et les poils, il faut méditer l'édifice comme une forme mâle.

pumākṛti	dhāman	forme mâle/maison
keśaroma (plur.)	kūrca	cheveux et poils/botte de kūrca
snāyu	dhvaja (?)	tendons / étendard ?
asthi (plur.)	dāruśikhā (plur.)	os / tenon de bois
sparśana	sudhā	toucher (organe du -), peau ?/stuc, enduit
māṃsa	pralepa	chair / plâtre ?
śiras°	kalaśa	tête / vase (du motif de couronnement)
kapolaka (duel)	skandha (plur.)	joues / épaulement ? peut-être : flanc du toit
grīvā	grīvā (plur.)	cou / dé
akṣi	gavākṣa	œil / fenêtre
nāsikā	nāsikā	nez / fausse lucarne
apāna	jalaniryāṇa	anus / gargouille
mehana		verge
netra		œil
karṇa		oreille
jihvā		langue
kaṭi	kaṭimekhalā	taille / ceinture de taille ?
bāhu (plur.)	stambha (plur.)	bras / piliers
udara	garbhageha	ventre / cella
pādau, jaṅghe	pādaśilā	pieds et jambes / pierre de base
ahaṃkāra	pāda (plur.)	ego / bases ?
buddhi	piṇḍikā	intellect / piédestal

Annexe V

Agnipurāṇa chap.61 :

prāsādo vāsudevasya mūrtirūpo nibodha me //19 //
dhāraṇād dharaṇīṃ viddhi ākāśaṃ suṣirātmakam /
tejas tatpāvakaṃ viddhi vāyuṃ sparśagataṃ tathā //20
pāṣāṇādiṣv eva jalaṃ pārthivaṃ pṛthivīguṇam /
pratiśabdodbhavaṃ śabdaṃ sparśaṃ syāt karkaśādikam // 21
śuklādikaṃ bhaved rūpaṃ rasam āhlādadarśakam /
dhūpādigandhaṃ gandhaṃ tu vāg bheryādiṣu samsthitā //22
śukanāsāśritā nāsā bāhū bhadrātmakau smṛtau /
śiras tv aṇḍaṃ nigaditaṃ kalaśo mūrdhajāḥ smṛtāḥ //23
kaṇṭhaṃ kaṇṭham iti jñeyaṃ skandho vedī nigadyate /
pāyūpasthe pranāle tu tvak sudhā parikīrtitā // 24
mukhaṃ dvāraṃ bhaved asya pratimā jīva ucyate /
tac chaktiṃ piṇḍikāṃ viddhi prakṛtiṃ ca tadākṛtim //25
niścalatvaṃ ca garbho'syā adhiṣṭhātā tu keśavaḥ /
evam eṣa hariḥ sākṣāt prāsādatvena saṃsthitaḥ// 26

Le temple a l'aspect de la manifestation de Vāsudeva, explique-moi (cela) ! Sache que la terre c'est son support*, que l'éther a la nature de ce

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

qui est creux (dans l'édifice), sache que la chaleur c'est son feu, que le vent est ce qui est tangible, que l'eau est dans les pierres (etc.), que l'élément terre est dans ce qui est terrestre, que le son naît de chaque mot (prononcé dans le temple ?), que le toucher est ce qui est rugueux (etc.), la forme ce qui est blanc (etc.), que le goût est ce qui est agréable à la vue (?), que le parfum ce sont les parfums des encens (etc.) et que la Parole se tient dans les tambours (etc.).

Le nez correspond au pignon de porche et les bras sont les deux saillants (latéraux), la tête on dit que c'est (le toit) arrondi et les cheveux c'est le motif de couronnement. Le cou c'est l'étage sous-toit et le bahut (qui vient au-dessous) ce sont les épaules. L'organe urinaire c'est la gargouille et la peau c'est l'enduit. La bouche c'est la porte et l'image de (ce dieu) on dit que c'est l'âme. Sache que la Puissance de ce (dieu) c'est le piédestal, et que Prakṛti c'est *ākṛti* (?) et la matrice de celle-ci inébranlabilité (?). Keśava est le Souverain suprême. C'est ainsi que ce Hari se tient visible par (sa) nature de temple.

*Nous lisons *dhāraṇāṃ dharaṇīṃ* au lieu de *dhāraṇād dharaṇīṃ*.

śukanāsāśritā	pignon du porche	nez
bhadra	saillant	bras
aṇḍa	coupole du toit	tête
kalaśa	vase du motif de couronnement	cheveux
kaṇṭha	attique	cou
vedī	bahut d'attique	épaules
praṇāla	gargouille	organe urinaire
enduit	sudhā	peau
porte	dvāra	bouche ou visage
pratimā	pratimā	âme
piṇḍikā	piédestal	śakti
ākṛti		prakṛti

Annexe VI

Śilparatnakośa v. 6b-15 :

vimānaṃ purusākāraṃ pīthād dhvajasthalāvadhiḥ//6//
tāmasarājasasattvaṃ guṇatrayaṃ kramoditam /
bhuvanabhāgasaṃyuktaṃ rekhaprāsāda eva ca //7 //
aṅgaṃ caturdaśaṃ khyātaṃ dehe ca śikhare'pi ca/
bhuvanasaṃkhyakabhāgo vartate sthāpakamate //8//
pādāḥ daṇḍaś ca gulphaś ca jaṅghakaṭiḥ tathopari /
udaraṃ garbhabhāgaś ca rāhā hṛdayasannibhā //9//
kaṇṭhāṃsamukhakarparāḥ śiraś ca śīrṣamaṇḍalam /
caturdaśāṅgam eteṣāṃ nṛdehe devamandiram //10//
pādapīṭhaṃ pādabhāgaḥ pañcakarma yathāṅguliḥ /
nimnajāṅghasamadaṇḍaḥ gulphabandhanakarmakāḥ //11
ūrdhvajāṅghaḥ yathā jāṅghaḥ bādāntaḥ kaṭir eva ca /
garbhodaraṃ rāhādeśaḥ prāsāde hṛdayaṃ tathā //12
viṣamaskandhadeśāś ca kaṇṭhaḥ kaṇṭhasamasthalam /
mukhāmalakīsaṃkhyātaṃ kapālaḥ karparaṃ mahat //13

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

śīrṣaṃ kalaśabhāgākhyaṃ brahmarandhraṃ tathopari /
dhvajadaṇḍaḥ āyudhāntaḥ caturdaśāṅganirṇayaḥ // 14
evaṃ caturdaśāṅganyāyena pratikarmāṅgabhedayoḥ /
karmanāmānusāreṇa varṇanaṃ koṣa(*sic*)lakṣaṇam //15

Le temple a la forme d'un homme depuis son socle jusqu'à l'emplacement de l'étendard (au sommet). Il est composé des trois qualités, successivement (en partant du bas) *tamas, rajas* et *sattva.*

(L'élévation du) temple de type *rekha* est divisée en quatorze niveaux. On dit qu'il y a quatorze membres dans le corps et autant dans (le temple à) superstructure. Selon les *sthāpaka* ces quatorze parties sont : le pied, la jambe, le genou (?)[a], la cuisse, la hanche et ensuite au-dessus le ventre, et l'ombilic et la *rāhā* qui est semblable au cœur[b], l'épaule, le cou, ainsi que le visage, le crâne, la tête et la couronne de la tête (?) ; le temple du dieu comprend quatorze membres (semblables) à ceux que l'on vient d'énumérer pour le corps humain.

Le socle c'est la partie des pieds, le (soubassement à) cinq moulures ce sont les orteils, les pilastres inférieurs les jambes, la partie moulurée (qui vient au-dessus) le genou, les pilastres supérieurs les cuisses[c] ; le couronnement du mur (*bādānta*) ce sont les hanches, le ventre (est le ventre) et l'ombilic (la cella)[d] ; le saillant central du temple c'est le cœur ; le haut de la tour ce sont les épaules, et l'élément en retrait au-dessus est analogue au cou, le visage on dit que c'est le (couronnement en) fruit de myrobolan, le crâne c'est le grand *karpara* (?)[e], la tête c'est le vase (du motif de couronnement) ; au-dessus il y a la fontanelle avec le mât de l'étendard qui se termine par l'emblème (du dieu)[f]. Telle est l'explication des quatorze membres...

a. *Gulpha* : signifie normalement « cheville », mais la logique du texte tel qu'il est édité rend nécessaire de comprendre « genou » (selon l'éditeur il s'agirait d'une spécificité du vocabulaire oriya).

b. *Rāhā* : incompris ici (appliqué normalement à un élément architectural et non à une partie du corps).

c. *Jāṅgha* : il y a ici encore un décalage de sens, puisque ce terme qui désigne normalement la mollet ou la jambe (sous le genou) est appliqué à la cuisse.

d. *Garbhodara* : nous comprenons cette formule comme devant être développée en *garbho* (*garbho'sti*), *udaro* (*udaro'sti*), les parties du corps et de l'édifice ayant plus ou moins les mêmes appellations (*garbha* = *garbhagṛha*). Mais cela reste hypothétique (cf. la traduction de B. Bäumer : « ... the body of the spire is like the belly [and womb]... »).

e. Il s'agit d'un élément du couronnement.

f. Selon l'éditeur on peut assimiler cet emblème (qui culmine au-dessus du temple) au *dvādaśānta.*

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

	Corps		Temple	
	dvādaśānta		āyudha	emblème du dieu
14	śirṣamaṇḍala, brahmarandhra	couronne, diadème et fontanelle	dhvajadaṇḍa	mât de l'étendard
13	śiras	chef	kalaśa	vase (du motif de couronnement
12	karpara, kapāla	crâne	karpara	doucine de base du motif de couronnement
11	mukha	visage	āmalakī	bulbe côtelé
10	kaṇṭha	cou	kaṇṭha	cou, gorge
9	aṃsa, skandha	épaule	viṣama	(partie) oblique (?) au faîte de la superstructure
8	hṛdaya	cœur, torse	rāhā	saillant central
7	garbha	ombilic (?)	garbha	ombilic
6	udara	ventre	udara	ventre
5	kaṭi	taille, hanche	bādānta	soubassement (?)
4	jāṅgha	cuisse	ūrdhvajāṅgha	pilastres supérieurs
3	gulpha	genou (?)	bandhana	bahut (?)
2	daṇḍa	jambe	nimnajāngha	pilastres inférieurs
1	pāda	pied	pādapīṭha pañcakarma	socle (?)

Annexe VII

Sūkṣmāgama (T.38) ch. 64 :

dehaṃ prāsādam ity uktaṃ dehī liṅgam iti smṛtam //49
ubhayor antaraṃ nāsti tasmād itthaṃ prabhāvayet /
sthūlaliṅgaṃ vimānaṃ ca sūkṣmaliṅgaṃ sadāśivam //50
sadāśivasya tanmadhye śivam evaṃ vicintayet /
athavānyaprakāreṇa sthūlaliṅgaṃ sadāśivam //51
antarliṅge śivaṃ jñeyaṃ bhāvayed deśikottamaḥ /
vyāpakavyāptirūpeṇa liṅgam eva vimānakam // 52
tattat vyāptimitaṃ jñeyaṃ tattat kramāt tataḥ / ? ? ?
liṅgābhāve tu pīṭhaṃ syād vimānaṃ liṅgavad viduḥ //53
āvāhanādi pūjāñ ca baliṃ sarvaṃ samācaret/
viṣayādi yajet karma vimāne sarvam ācaret //54
vimānahīne yat karma tat karma viphalaṃ bhavet /
bhāumādisthūpiparyantaṃ śivarūpam iti smṛtam // 55

Le corps on dit que c'est le temple et l'âme est le *liṅga* ; entre eux deux il n'y a pas d'espace, c'est pourquoi il faut vraiment reconnaître que le temple c'est le *liṅga* grossier, que Sadāśiva est le *liṅga* subtil et que c'est au milieu de Sadāśiva qu'il faut méditer Śiva. Ou bien encore d'une autre manière on dit que le *liṅga* grossier c'est Sadāśiva et le meilleur des officiants doit méditer Śiva reconnu dans le *liṅga* intérieur. Selon la concomitance des concomitants le *liṅga* c'est le temple... (?). En l'absence de *liṅga* (s'il) y a un piédestal, il faut savoir que le

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

temple est comme le *liṅga* ; il faut conduire (sur lui) le culte en commençant par l'invite et toutes les offrandes ; il faut accomplir les sacrifices (etc.) (?) et procéder à tous les rites dans le temple. Le rite qui est rendu en l'absence de temple est sans fruit. (Le temple) de la plinthe de base au motif de couronnement est reconnu comme l'image de Śiva.

Bibliographie et abréviations

I. Textes :

Mayamata : B. Dagens, *Mayamata – traité sanskrit d'architecture,* 2 vol., Pondichéry, 1970-1976 (PIFI 40), ou id., *Mayamatam,* 2 vol., New Delhi, 1994 (IGNCA).

Padmasaṃhitā : *Padma samhita,* part I, ed. Seetha Padmanabhan and R.N. Sampath, Madras, 1974 (Pancaratra Parisodhana Series 3).

Marīci-saṃhitā : *cf.* G. Colas, *Le temple selon Marīci,* Pondichéry, 1986 (PIFI 71).

Rauravottarāgama : N.R. Bhatt, *Rauravottarāgama,* Pondichéry, 1983 (PIFI 66).

Viṣṇutilaka : *Viṣṇutilakasaṃhitā,* ed. K.I. Rāghavācārya & Vajapeyan Kṛṣṇa Sāstri, Bangalore, 1896.

Viśvakarmīya Vāstuśāstra : *cf.* ci-dessous Ganapati Sthapati 1988.

Śilparatnakośa : B. Bäumer & Rajendra Prasad Das, *Śilparatnakośa – a Glossary of Orissan Temple architecture....,* New Delhi, 1994 (IGNCA).

Ś.P.M. = B. Dagens, *Le Florilège de la doctrine śivaïte – Śaivāgamaparibhāṣāmañjarī de Vedajñāna,* Pondichéry, 1979 (PIFI n°60).

Sūkṣmāgama : *cf.* transcript T 38 (I.F.P., Pondichéry).

II. Études :

Barazer-Billoret (M.-L.) 1993-94 : « L'installation des *liṅga* et images selon les *āgama* śivaïtes », *B.E.I.* n°11-12, p. 39-69.

Bénisti (M.) 1960 : « Étude du stūpa dans l'Inde ancienne », *B.E.F.E.O.* t. 50, p. 37-115.

Colas (G.) 1986 : voir ci-dessus *Marīci-saṃhitā.*

Dagens (B.) 1970-76 ou 1994 : voir ci-dessus *Mayamata.*

Dagens (B.) 1977-84 : *Les enseignements architecturaux de* l'Ajitāgama *et du* Rauravāgama (Pondichéry, PIFI n°57) ou *Architecture in the Ajitāgama and the Rauravāgama,* New Delhi, 1984.

Daniel-Smith (H.) 1963 : *Pāñcarātraprāsādaprasādhanam – Chapters 1 -10 of the « kriyāpāda », Padmasaṃhitā,* Madras.

Janaki (S.S.) 1988 : « Dhvaja-Stambha », in *Śiva Temple and Temple Rituals,* Madras, 1988, p. 122-181.

Renou (L.) 1939, « La maison védique », *Journal asiatique,* vol. 231, p. 481-504.

Ganapati Sthapati (V.) 1988 : « Symbolism of Vimāna and Gopura », in *Śiva Temple and Temple Rituals,* Madras, 1988, p. 112-118.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Pierres et briques, âges de la vie, sexes et genres grammaticaux dans les traités d'architecture et textes apparentés

On sait que par un jeu de métaphores le temple devient le corps du dieu qui l'habite et finalement ce dieu lui-même[1]. On étudiera ici d'autres correspondances : les unes donneront un genre ou un sexe – les choses ne sont pas très claires – aux matériaux qui servent à la confection du temple et des images ou encore à ce même temple ou à certaines de ces mêmes images ; d'autres inscriront matériaux, temples ou images dans une durée organisée sur le modèle d'une vie, même si celle-ci est souvent très incomplète il est vrai. Ces spéculations qui dans le détail prennent des formes variées se retrouvent, avec naturellement des aménagements, dans des ouvrages d'obédiences et de dates très diverses. Pour mieux faire sentir cette universalité du propos, on s'efforcera ici de mettre en parallèle des sources śivaïtes et viṣṇouites : du côté śivaïte on fera appel pour l'essentiel au *Mayamata*, qui est un traité d'architecture et d'iconographie, au *Kaśyāpaśilpaśāstra*, autre ouvrage du même genre[2], à quelques *āgama* moins spécialisés (*Ajita*, *Dīpta*, etc.) ou au *Śilparatna*, lui aussi consacré à l'architecture et à l'iconographie mais plus tardif puisqu'il a été compilé au XVI^e^ s. Du côté viṣṇouite on s'intéressera aux chapitres traitant d'architecture dans la *Padmasaṃhitā*, un ouvrage de tradition pāñcarātra, et dans la *Marīcisaṃhitā*, qui relève des Vaikhānasa ; enfin on a utilisé le *Viṣṇudharmottara-purāṇa*, dont les implications sectaires réelles sont cependant moins sensibles, mais auquel sa relative antiquité (VII^e^ s. de notre ère ?) donne une importance particulière.

Les spéculations dont on va parler concernent souvent les matériaux de construction et en particulier les « briques » : il n'y a pas à s'en étonner sachant que la construction du temple n'est par certains côtés qu'un développement de celle de l'autel védique dans les descriptions de laquelle les spéculations sur les « briques » occupent une très grande place[3].

---

1. Dagens 1996 [ci-dessus p. 125 et suiv.].
2. Même si c'est en réalité un *āgama* intitulé *Aṃśumad* ou *Aṃśumadbheda*.
3. Pour les briques de l'autel védique voir Dumont, *L'aśvamedha* ... (en particulier § 256) ou encore les livres VI à VIII du *Śatapathabrāhmaṇa*. Sauf erreur, ce dont nous

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Genres et/ou sexes

La classification tripartite en genres ou sexes masculin, féminin et neutre concerne au premier chef les matériaux, mais elle est également appliquée au temple et joue parfois un rôle en iconographie. Les termes employés pour désigner les différentes catégories sont très constants ; il s'agit en effet la plupart du temps de *puṃliṅga*, *strīliṅga* et *napuṃsaka* (ou *ṣaṇḍa*).

Les matériaux

– Les briques

Il est question de genre (ou de sexe) à propos des briques utilisées au début et à la fin de la construction : les « premières briques » (*prathameṣṭakā*) au milieu desquelles va se trouver le dépôt de fondation et les « briques de couronnement » (*mūrdhneṣṭakā*) qui accompagnent le dépôt sacré dont la mise en place marque l'achèvement de la construction. Mais la classification établie à ce propos semble bien étendue à toutes les autres briques qui entrent dans la construction de l'édifice[4].

Selon le *Mayamata*, qui la présente à trois reprises, cette répartition tripartite repose sur la forme et l'aspect[5] : les briques masculines ou féminines ont des côtés rectilignes et sont « sans défauts » et « dépourvues de fissures et de trous » (15.68-70 et 18.118) ; de plus les

---

parlons ici ne semble pas avoir de correspondant direct dans la littérature védique relative à la construction de l'autel et des différents bâtiments qui l'entourent.

4. En dépit de leur nom ces « briques » peuvent être des pierres ou même des pièces de bois. Voir par exemple *Mayamata* 12.103 (śaile śilāmayī proktā caiṣṭake ceṣṭakāḥ śubhāḥ), *Śilparatna* I.12.14b-16a (cité ci-dessous) ou bien encore *Dīptāgama* (T.16) 3.9b-10 :

iṣṭakābhiḥ śilābhir vā sthāpayet prathameṣṭakām /3.9b/
śailaje śailajaṃ grāhyaṃ mṛṇmaye mṛṇmayaṃ nyaset /
miśre tu śailam eva syād dāruje darum eva ca //3.10 //

5. À propos des premières briques (*Mayamata* 12.105b-107a) :

ṛjudīrghāṅgulinyāsa samasaṅkhyā hi puṃstvabhāk //
strītvabhāgojasaṅkhyā sā vakrarekhaṃ napuṃstakam /
susnigdhāḥ samadagdhāś ca susvanās taḥ suśobhanāḥ //
puṃstrīnapuṃsake harmye yojayet tā yathākramam /

– À propos des briques de couronnement (*Mayamata* 18.116-118) :

mūrdhneṣṭakā vidhātavyāś catasro lakṣaṇānvitāḥ /
sughanāḥ samadagdhāś ca susvarāś ceṣṭakāḥ śubhāḥ //
strīliṅgāś cāpi puṃliṅgā bhinnacchidrādivarjitāḥ /
vistārāyāmatīvrais tu prathameṣṭakayā samāḥ //

– À propos des matériaux en général (*Mayamata* 15.68b-69) :

strīliṅgāś cāpi puṃliṅgā nirdoṣāś ca napuṃsakāḥ //
sughanāḥ samadagdhāś ca susvarāś ceṣṭakāḥ śubhāḥ /
strīliṅgāś cāpi puṃliṅgā bhinnacchidrādivarjitāḥ //

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

briques masculines sont mesurées en un nombre pair d'unités alors que pour les féminines ce nombre est impair. Quant aux briques neutres on se contente de dire que leurs côtés sont « tordus » (*vakra*), mais rien de plus n'est dit de leur aspect. Comme souvent il s'agit d'une classification hiérarchique fondée sur la régularité : le rectiligne s'oppose au tordu, le pair à l'impair, et l'absence de défauts à leur présence éventuelle ; cependant une telle présentation n'entraîne pas la mise à l'écart systématique des catégories inférieures, même si elle aboutit le plus souvent à restreindre leur emploi. Dans le présent exemple, le *Mayamata* se borne à dire que les briques de chaque catégorie doivent être employées pour des édifices de catégorie correspondante (*Mayamata* 12.107).

Du côté viṣṇouite, la *Padmasaṃhitā* reprend la même classification mais avec des critères différents : les briques mâles sont marquées d'une ligne droite, les féminines de deux lignes obliques et enfin les neutres sont sans lignes ou encore ont une ligne diagonale[6]. Ces indications sont accompagnées de considérations sur l'emploi des différentes catégories : le temple doit être construit en briques mâles, mais elles ne doivent pas être utilisées pour le dépôt de fondation pour lequel il ne faut employer que des briques féminines, remarque sur laquelle nous reviendrons en parlant de la « naissance » du temple[7]. Il n'est rien dit en revanche des briques neutres, mais pierres et briques étant traitées simultanément dans ce chapitre on peut se demander si elles ne doivent pas, comme les pierres de même qualification, servir pour le couronnement du temple (*Padmasaṃhitā* 5.22 et ci-dessous).

Pour en terminer avec les briques, on peut signaler que le *Śilparatna* (XVI[e] s.), qui semble combiner différentes traditions dans ses définitions des briques masculines, féminines et neutres[8], termine son

---

6. *Padmasaṃhitā* 5.32-34a
   kulalaḥ prāṅmukhaḥ kuryāt tatra bhūmṛttikṛṣṭakām /
   puṃliṅgādivibhāgena tadvibhāgo vidhīyate //
   rekhā ṛjur ayugmā vā yatra pauṃsnī tadiṣṭakā /
   tiraścīnā'thavā yugmā rekhā sraiṇī tadiṣṭakā //
   napuṃsakā syāt nirlekhā rekhā vā'gre'tha karṇayoḥ /
7. *Padmasaṃhitā* (5.34b-35) :
   na puṃliṅgeṣṭakā tāvat garbhādhānaṃ vidhīyate //
   strīliṅgeṣṭakayā kuryāt garbhādhānādipīṭhakām /
   puṃliṅgeṣṭakayā kuryāt prāsādaṃ tadvicakṣaṇaḥ //
8. *Śilparatna* I.14.55b-57 :
   sthūlamūleṣṭakā strī syād agrasthūlā napuṃsakāḥ //
   sarvatra samavistārās tulyāḥ syuḥ puruṣeṣṭakāḥ /
   athavā yamarekhāḥ syur ṛjuvaś cet pumān atha //
   vakrāś ced yugmarekhāḥ sā strīliṅgakhyā prakīrtitā /

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

exposé en indiquant que selon « certains », les briques mâles sont pour les « hommes », les briques féminines pour les « femmes », mais que cependant les briques masculines apportent le succès à tous[9] : on ne sait pas exactement à quel niveau se placent ces indications, il est possible comme le suggère Stella Kramrisch qu'il s'agisse d'une adéquation au sexe des donateurs mais cela n'est pas certain[10].

– *Les pierres*

Le genre des pierres intervient dans la construction et les rites de fondation des édifices, mais aussi et surtout dans la confection des représentations divines – Liṅga et images – et de leurs accessoires (piédestal, pierres de cale, etc.) : c'est souvent à ce sujet que les détails les plus fournis sont donnés. C'est le cas du *Mayamata*, qui fait d'abord appel à nouveau à des critères de forme[11] : les pierres masculines ont la forme d'un prisme régulier ou d'un cylindre (litt. « elles sont droites de la base au sommet ») ; les « féminines », plus étroites au sommet qu'à la base, sont donc en tronc de pyramide ou en tronc de cône, formes que l'on retrouve mais inversées pour les pierres neutres, plus larges au sommet qu'à la base. La hiérarchie, déjà sensible dans le passage d'une forme parfaitement régulière à une autre qui l'est moins, se manifeste aussi dans le domaine de la sonorité : les pierres masculines résonnent comme une cloche d'éléphant, cependant que les féminines rendent un son de cymbale et que les neutres sont insonores (*niḥsvana*) ; ajoutons que les pierres masculines qui ont toutes les qualités positives sont d'une couleur homogène, denses et bien lisses.

---

yugmarekhās tv ayugmaṃ vā karṇabhāś cen napuṃsakāḥ //

« Les briques féminines ont une base large, alors que les briques neutres ont un sommet large et que les masculines ont une largeur régulière ; mais les briques masculines peuvent aussi comporter deux lignes droites, alors que les féminines ont deux lignes tordues et que les briques neutres ont des lignes paires ou impaires et placées en diagonale. »

9. *Śilparatna* I. 12.14b-17a :

śaile tu devādinilaye śailyaḥ syuḥ prathameṣṭakāḥ //
iṣṭakābhis tu kartavyā iṣṭakā iṣṭakālaye /
saṃmiśre tu śilābhis tu tarubhis tarumandire //
mārtikyo vātha sarveṣāṃ vimānānāṃ śubhāvahāḥ /
puṃsāṃ pumiṣṭakāḥ śastāḥ strī strīṇām iti kecana //
pumiṣṭakāś ca sarveṣāṃ sarvābhiprāyasiddhidāḥ /

10. Kramrisch 1946 t. I, p. 107 (note).

11. *Mayamata* 33 .8-9 :

ekavarṇā ghanā snigdhā mūlāgrād ārjavānvitā /
gajaghaṇṭāravā yā sā puṃśileti prakīrtitā//
sthūlamūlā kṛśāgrā yā kāṃsyatālasamadhvaniḥ /
strīśilā kṛśamūlāgrā sthūlā ṣaṇdeti niḥsvanā//

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les emplois assignés aux différentes catégories sont aussi significatifs qu'évidents[12] : les pierres masculines servent à fabriquer tous les types de représentations, quels que soient le sexe de la divinité concernée et le mode de la représentation (symbolique comme le Liṅga, manifeste c'est-à-dire une image proprement dite, ou mixte comme le *mukhaliṅga*). En revanche l'utilisation des pierres féminines est restreinte aux images des déesses et aux piédestaux, ce qui n'a rien de surprenant puisque l'on sait que le piédestal est une représentation de la Déesse[13]. Quant aux pierres neutres, leur emploi se limite à la confection des cales qu'il faut placer sous le centre du piédestal (*kūrmaśilā, brahmaśilā*) ou sous sa périphérie (*nandyāvartaśilā*) ; en effet il n'est pas question ici des images « neutres », dont on aura l'occasion de parler plus loin (ci-dessous).

Le *Kāśyapaśilpaśāstra* donne quelques précisions supplémentaires, parfois contradictoires : des pierres mâles pourraient être utilisées en tant que « premières briques » (ce qui est en contradiction avec ce qu'on lit ailleurs), et des pierres neutres pour le couronnement ; quant aux pierres féminines elles serviraient pour le cadre (?) de la porte (si l'on en croit un texte très corrompu et d'interprétation incertaine)[14]. Enfin il est précisé que la gargouille (*nāla*) qui permet de rejeter les liquides d'ondoiement à l'extérieur du temple doit être taillée dans une pierre mâle[15] : nous ne savons pas si cette règle est liée à la forme de l'objet ou au fait qu'elle est saillante et rejette des liquides, mais la similitude avec un phallus a sans doute dicté l'utilisation d'une pierre « mâle ».

Du côté viṣṇouite la *Padmasaṃhitā* n'indique pas les critères de définition des trois catégories, mais prescrit d'examiner le genre des pierres au moment de l'extraction : mâles, elles serviront pour la construction du temple de la plinthe au motif de couronnement, tandis que féminines elles seront les « premières pierres », et que neutres on

---

12. *Mayamata* 33 .10-11 :
    sakalaṃ niṣkalaṃ miśraṃ kuryāt puṃśilayā sudhīḥ /
    yuñjiyāt strīśilāṃ samyaṅ nārīberaṃ ca piṇḍikām//
    ṣaṇḍopalena kartavye brahmakūrmaśike tathā /
    nandyāvartaśilā vāpi kartavyā tena vartmenā //
Voir aussi *Mayamata* 34.3 et 34.49.
13. Cf. *Rauravāgama* (trad.) t.II, p. 447-448 et Dagens 1996 p. 368.
14. *Kāśyapaśilpaśāstra* (éd. de Poona) 4.19b-20 :
    pūṃliṅgābhiḥ śilābhis tu kārayet prathameṣṭakāḥ //
    dvārabandhas tu kartavyaḥ strīkalābhir viśeṣataḥ / ?
    napuṃsakopalair naiva (?) mūrdhneṣṭika (eṣṭakā ?) dvijottama //
15. *Kāśyapaśilpaśāstra* (éd. de Poona) 7.23b :
    puṃśilāyāṃ tu kartavyaṃ nālaṃ tu dvidalānvitam (?) //

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

les placera au sommet du temple[16]. La *Marīcisaṃhitā* reprend presque littéralement (mais en prose) les définitions du *Mayamata*[17] et prescrit de faire les images masculines ou féminines avec des pierres du genre correspondant, ajoutant que, selon certains (*eke*), l'image du couple constitué par le dieu et la déesse (*devadevyau*) peut être taillée dans une seule pierre (dont il n'est pas dit si elle est masculine ou féminine) ; quant aux pierres neutres, elles seraient utilisées pour les soubassements, murs (etc.), du temple, ce qui est en contradiction avec ce que dit la *Padmasaṃhitā*.

– ***Le bois***

Pour le bois les critères de forme sont, selon le *Mayamata*, les mêmes que pour la pierre : le tronc cylindrique est masculin, celui qui s'amincit vers le haut féminin et celui qui le fait vers le bas, neutre[18]. Les usages sont moins bien précisés : le bois masculin peut servir aussi bien à la fabrication du *muhūrtastambha* que de tous les autres éléments de l'édifice, alors que les deux autres catégories ne peuvent servir qu'aux seconds[19] ; de plus on peut assembler les bois masculins entre eux, les bois masculins et féminins aussi, mais il ne faut pas assembler un bois neutre avec les deux autres[20].

Enfin toujours dans le *Mayamata*, mais à un tout autre propos (puisqu'il s'agit de la description du palais royal), il est dit que le plateau de la balance de la « pesée rituelle » (*tulābhāra*), sur lequel doit

---

16. *Padmasaṃhitā* 5.21-22 :
saṅgṛhya tu śilāṃ tatra puṃliṅgādi parīkṣayet /
upānadādistūpyantaṃ puṃliṅgaśilayā bhavet //
strīliṅgaśilayā caiva kārayet prathamāṃ śilām /
napuṃsakena śilayā kuryāt mūrdhni śilāṃ tathā //

17. *MarīciS.* (Colas 1986 p. 235, § 15.1) :
śilāś ca trividhāḥ puṃstrīnapuṃsakāś ceti / ekavarṇā ghanā snigdhā cāmūlāgram // ārjavānvitā ghaṇṭānādasamā puṃśilā / sthūlamūlā kṣīṇāgrā kāṃsyadhvaniyutā strīśilā / sthūlāgrā kṛśamūlā svarahīnā napuṃsakaviśalā // puṃśilābhiḥ puṃberāṇi strīśilābhiḥ strīberāṇi napuṃsakaśilābhiḥ prāsādatalakuḍyādīni kārayet / athavaikasyāṃ śilāyāṃ devadevyau ca kārayed ity eke //

18. *Mayamata* 15.84b-85 :
mūlāgrād ārjavaṃ vṛttaṃ śākhānekasamanvitam /
tat tu puṃstvaṃ bhaven mūle sthūlaṃ strītvaṃ kṛśāgrakam //
sthūlāgraṃ kṛśamūlaṃ tu ṣaṇḍam etad udīritam /

19. *Mayamata* 15.86 :
muhūrtastambham uddiśya puṃbhūruha udīritaḥ /
sarveṣv aṅgeṣu vastūnāṃ puṃstrīṣaṇḍaṃ prakīrtitaṃ //
Le *muhūrtastambha* est un pilier mis en place au-dessus du dépôt de fondation (voir en particulier *Mayamata* 15.104 et suiv. ou 27.66-69).

20. *Mayamata* 17.60 :
puṃstrīnapuṃsakamahīruhasandhikārye puṃsā ca puṃvihitam eva tathāiva puṃstrī / naivobhayena ca napuṃsakasaṅgamaḥ syāj jātyaikayā śubhada uktavidhikramaṃ vā //

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

s'asseoir le roi, est en bois féminin (litt. « il faut éviter les bois mâles et neutres ») : la formule est intéressante puisqu'elle confirme si besoin est que le roi est assimilé à un dieu, son siège étant l'équivalent du piédestal du dieu[21].

Le *Kāśyapaśilpaśāstra*[22] reprend la question du genre des bois à propos de l'armature des images en terre : il ajoute quelques critères supplémentaires (odeur, fraîcheur, etc.) à ceux qui ont été indiqués ci-dessus et précise que les bois mâles servent aux statues de dieux et les bois femelles à celles des déesses (aucune mention des bois neutres dans ce contexte). Du côté viṣṇouite enfin la *Marīcisaṃhitā* reprend brièvement les mêmes données que le *Kāśyapaśilpaśāstra*, se contentant d'ajouter que l'arbre « neutre » doit être évité[23].

– Conclusion sur les matériaux

Pour nous résumer on peut dire que la répartition des matériaux entre les trois genres repose, quand elle est explicitée, sur des critères de régularité, les formes plus régulières caractérisant les matériaux mâles et les plus irrégulières ou anormales correspondant aux matériaux neutres. En ce qui concerne l'usage qui est fait des différentes catégories (voir le tableau donné dans l'Appendice I), on note des constantes qui traduisent des correspondances relativement obvies de genre à genre ainsi que, éventuellement, une certaine hiérarchie qui se marque par un emploi plus large pour les matériaux masculins que pour les autres. Enfin il existe des divergences parfois importantes d'un texte à l'autre (eg. lorsque la *Marīcisaṃhitā* se singularise en prescrivant les matériaux neutres pour la construction du temple).

---

21. *Mayamata* 29.210b : tyaktvā tu puṃmukhāt ṣaṇḍād evaṃ tu phalakāsanam /
22. *Kāśyapaśilpaśāstra* :
strīpuṃnapuṃsakaṃ ceti vṛkṣabhedaṃ tridhā bhavet /
suṣiraṃ snigdhabhūmau vā'varjanīyaṃ dṛḍhaṃ khanam // 79.2
alpagandhasamāyuktaṃ phalaṃ puṣpaṃ dṛḍhaṃ ghanam /
śītaloṣṇaṃ ca saṃmiśraṃ manoharasamanvitam // 79.3
etat puṃliṅgam ākhyātaṃ devānāṃ tad ihocyate /
snigdhe snighaṃ ca bhūmau vā tv ārjayitvā'timārdulam // 79.4
mūlād agrāt kramāt kṣīṇaṃ puṣpaṃ caiva pralambanam /
atimārdalasaṃyuktam atiśītalasaṃyutam //79.5
atisnehasamāyuktaṃ rasaś caiva samārabhet /
etat strīvṛkṣam ākhyātaṃ devīnāṃ śūlayogyakam // 79.6
kṣīṇamūlaṃ samākhyātaṃ phalapuṣpaṃ tathaiva ca /
atidurbalam ākhyātaṃ yat tat ṣaṇḍam udāhṛtam // 79.7

23. *Marīcisaṃhitā* (Colas 1986 p. 240, § 17.1) :
vṛkṣās trividhāḥ puṃstrīnapuṃsakāḥ / āmūlāgram ārjavayutaṃ suvṛttaṃ śākhānekavṛkṣās trividhāḥ puṃstrīnapuṃsakāḥ / āmūlāgram ārjavayutaṃ suvṛttaṃ śākhāneka-v

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les bâtiments

Quand on en vient aux bâtiments, les renseignements fournis sont peu nombreux même s'ils sont intéressants et proposent une vision des choses un peu différente. Si l'on en croit le *Mayamata*[24], le critère de répartition réside dans la structure interne du bâtiment ou plus exactement dans celle de la superstructure qui surmonte le rez-de-chaussée : la chose est surprenante dans la mesure où cette structure interne ne préoccupe pour ainsi dire jamais les auteurs des traités, qui concentrent leur attention et leurs prescriptions sur l'apparence extérieure des édifices. Quoi qu'il en soit, si cette superstructure est massive (*sañcita*), le temple est masculin, et si elle ne l'est pas (*asañcita*), il est féminin ; enfin il est neutre si elle ne l'est que partiellement (*upasañcita*). De plus le temple « massif » (donc masculin) doit être construit en pierre et/ou briques alors que les deux autres types le sont en bois et en briques. Sans que cela soit absolument certain, le contexte semble indiquer que le type *sañcita* (c'est-à-dire masculin) est un temple construit en maçonnerie de pierres ou de briques de la base au sommet tel qu'on le voit au Tamilnad, alors que le type *asañcita* (c'est-à-dire féminin) pourrait correspondre aux temples du Kerala dont la couverture comporte une charpente de bois ; enfin le type « neutre » (*upasañcita*) concernerait des édifices combinant les deux techniques, ce qui peut faire penser une fois de plus à des constructions du Kerala[25].

La *Padmasaṃhitā* reprend les termes *sañcita*, *asañcita* et *upasañcita* sans faire appel à la notion de genre : il s'agit pour cet ouvrage d'une classification hiérarchique des édifices qui ne repose en apparence que sur les matériaux employés pour les construire[26] : le

---

24. *Mayamata* 20.31b-34 :

sañcitāsañcitaṃ copasañcitam iti tridhā//
strīpuṃnapuṃsakaṃ caiva trividhaṃ tat pravakṣyate /
iṣṭakābhiḥ śilābhir vā sañcitaṃ tad ghanīkṛtam //
kapotādiśiroyuktaṃ tat tat puṃstvaṃ samīritam /
aiṣṭakaṃ dārujaṃ saudhaṃ bhogayuktāgasaṃyutam //
strītvaṃ hy asañcitaṃ bhogābhogayuktaṃ drumeṣṭakaiḥ /
ghanāghanāṅgayuk ṣaṇḍam upasañcitam iṣyate //

25. Voir dans Sarkar 1978 de nombreux exemples de cette architecture particulière au Kerala où de grands toits de bois et de tuiles viennent (ou venaient) recouvrir des édifices pourvus déjà d'une superstructure maçonnée.

26. *Padmasaṃhitā* 4.25-28 :

mukhyaṃ śilāmayaṃ gehaṃ madhyamaṃ ceṣṭakādikaṃ /
jaghanyaṃ dārujaṃ vidyāt mṛṇmayaṃ hainyam ucyate //
miśraiḥ śailādibhiḥ dravyaiḥ ekānekatvayogataḥ /
sañcitāsañcite syātām upasañcitam eva vā //
dravyeṇaikena yad dhāma stūpyantaṃ parikalpitam /

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

meilleur édifice est en pierre et viennent après ceux en briques, puis en bois et enfin en terre ; de plus l'édifice construit avec un seul matériau est *sañcita* et il est supérieur au type *asañcita* (construit avec deux matériaux non précisés, sans doute pierre et briques) et au type *upasañcita* (fait en terre et/ou bois)[27].

La portée de ces indications semble assez limitée. On notera cependant que le *Mayamata* met en avant une nouvelle implication du « neutre » qui sert à qualifier une forme intermédiaire entre les deux genres bien tranchés et qui correspond à l'idée d'un caractère mixte[28]. Pour le reste la mise en parallèle du *Mayamata* et de la *Padmasaṃhitā* conduit à se demander si là (et sans doute ailleurs) la classification par genre n'a pas été utilisée pour caractériser de façon frappante une organisation tripartite préexistante et n'ayant pour le fond rien à voir avec les genres.

Iconographie

On a déjà mentionné des correspondances entre le sexe des divinités et celui des matériaux utilisés pour confectionner leurs représentations : le système, des plus simples, aboutissait en pratique à éliminer les pierres neutres dont l'usage était limité aux cales du piédestal. On constate cependant qu'il existe aussi une classification tripartite reposant sur les trois genres et n'impliquant pas les matériaux ; elle est proposée par certains textes à propos des *āyudhapuruṣa*, c'est-à-dire des représentations manifestes des attributs.

– ***Les āyudhapuruṣa***

La représentation d'attributs sous une forme manifeste est un phénomène ancien dans l'iconographie indienne, bien attesté en particulier par des images viṣṇouites de l'époque dite « gupta »[29]. L'un des exemples les plus connus est le Viṣṇu à quatre bras figuré en haut

---

śreṣṭhaṃ tat sañcitaṃ vidyāt dravyayugmam asañcitam //
sadanaṃ madhyamaṃ tat syāt mṛdbhiḥ dārvādibhiḥ kṛtam /
upasañcitam ākhyātam adhamaṃ dhāma tat bhavet //

27. Le dernier point n'est pas très clair et il serait peut être plus logique de suivre la leçon de certains manuscrits qui donnent (pour 4.28a) *tribhir dravyādibhiḥ kṛtam* (« construit avec trois matériaux ou plus ») au lieu de *mṛdbhiḥ dārvādibhiḥ kṛtam*. On retombe alors sur la classification tripartite proposée par la *Marīcisaṃhitā* (Colas 1986, p. 156 §13.2.1) qui n'emploie pas cependant les termes *sañcita*, etc.

28. On peut rapprocher ceci de la tripartition des temples en catégories *nāgara*, *drāviḍa* et *vesara*, qui connaît de nombreuses formes mais où la catégorie *vesara* (litt. « mule ») correspond souvent à un type intermédiaire.

29. Selon Gardner (cité in Banerjea 1956 p. 537), la plus ancienne attestation du phénomène serait sur une monnaie de Mauès (I[er] siècle AD ?) où Zeus serait accompagné par une représentation manifeste de son foudre (alias *vajra* dans un contexte indien).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

relief à l'entrée de la grotte 6 d'Udayagiri (Madhya Pradesh, premières années du V^e^ s. de notre ère) : le dieu est représenté debout avec, l'encadrant à ses pieds, sa massue et son disque, personnifiés par une femme pour la première et par un homme pour le second ; chacun de ces deux personnages est adossé à l'attribut qu'il incarne et les deux mains inférieures de Viṣṇu reposent sur leurs têtes (eg. Harle 1974 pl. 8). Du côté śivaïte les témoignages archéologiques sont moins clairs : il existe certes des statues ou des reliefs figurant une forme manifeste du trident (*triśūla*), mais celui-ci n'est pas simultanément figuré dans la main de Śiva ; quant aux descriptions des autres *āyudhapuruṣa* śivaïtes que l'on rencontre dans la littérature rituelle, elles semblent bien relever d'une iconographie purement virtuelle : en d'autres termes elles n'ont pas de contreparties matérielles comme le trident dont on vient de parler ou comme les attributs de Viṣṇu, mais correspondent simplement à des images mentales que l'officiant doit visualiser par une méditation[30].

Au niveau des principes cette anthropomorphisation des attributs n'a rien de surprenant : elle est dans la ligne d'une tendance qui dès l'époque védique a poussé à diviniser les instruments et autres accessoires du culte ; de la divinisation à la représentation sous une forme manifeste il n'y a qu'un pas, facile à franchir dans le contexte de développement du culte des images que connaît l'Inde à partir du début de notre ère, au plus tard.

Cependant la visualisation des attributs sous la forme de divinités anthropomorphes nécessite de décider de leurs traits et en particulier de leur sexe. On constate que ce choix, lorsqu'il est justifié ou explicable, l'est le plus souvent par l'établissement d'une correspondance entre le sexe de la divinité et le genre grammatical du terme désignant l'attribut concerné. Nous verrons cependant qu'un texte au moins, le *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, appuie cette justification sur un jeu complexe de correspondances qui font des attributs des éléments de la puissance cosmique du dieu ; le témoignage est unique mais intéressant car ancien.

---

30. Ce propos est peut être à nuancer ; en effet le chapitre du *Kāmikāgama* II (cité à la note suivante) qui décrit les formes manifestes des dix armes de Śiva est en réalité consacré au rituel d'installation de ces images ; a priori le texte de ce chapitre ne laisse aucun doute sur le fait que les images dont il est question sont des réalités matérielles bien tangibles : il est en particulier question de leurs proportions, de la mise en place des joyaux (du dépôt de fondation) et de l'ouverture des yeux. Cependant il n'est pas question des matériaux avec lesquels seraient faites ces images, ce qui laisse un doute sur leur matérialité, comme d'ailleurs le fait que l'on connaisse pas d'images de la série divine en question.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

– *Sexe des dieux et genre grammatical*

La correspondance entre genre et sexe est bien établie dans des textes d'obédience śivaïte, comme par exemple le *Kāmikāgama* lorsqu'il décrit les formes manifestes des « dix armes » (*daśāyudha*) de Sadāśiva[31]. Après avoir donné la liste de ces « armes », on nous indique que toutes sont figurées avec une seule tête, deux yeux et deux bras aux mains jointes. On entre ensuite dans le détail en précisant que deux armes doivent être représentées sous la forme de divinités féminines, ce sont la « massue » et la « lance » dont les désignations sanskrites – *gadā* et *śakti* – sont des mots féminins ; six autres sont figurées par des hommes (*puṃs*) : elles ont des noms masculins et parmi elles, on y reviendra, se trouve le glaive (*khaḍga*)[32] ; enfin les deux dernières ont les traits de personnages « neutres » ou « eunuques » (*napuṃsaka*) et elles sont désignées par des mots neutres (*cakra* pour le disque et *padma* pour le lotus)[33].

---

31. *Kāmika* II.68 (*Daśāyudhapratiṣṭhāvidhiḥ*) ; voici ce passage (qui se retrouve pratiquement mot pour mot dans le *Kāraṇāgama* I. chap. 14 ; voir Rao 1914 I/2 Pratimā° p. 79) :

daśāyudhapratiṣṭhāṃ tu vakṣye lakṣaṇapūrvakam /
vajraṃ śaktiṃ ca daṇḍaṃ ca khaḍgaṃ pāśaṃ tathāṅkuśam //1
gadāṃ triśūlaṃ padmaṃ ca cakraṃ ceti daśāyudham /
ekavaktraṃ dvinetraṃ ca karaṇḍamakuṭānvitam //2
kṛtāñjalipuṭopetaṃ dvibāhuṃ sarvalakṣaṇam /
pratimālakṣaṇaproktamānena samācaret //3
jāye śaktigade jñeye cakrapadme napuṃsake /
śeṣāḥ pumāṃso vijñeyās tv aṣṭatālavinirmitaḥ //4

32. Les autres sont le foudre (*vajra*), le gourdin (*daṇḍa*), le lacet (*pāśa*), le croc à éléphant (*aṅkuśa*) et le trident (*triśūla*).

33. Un texte, attribué au *Viṣṇudharmottara* par Rao (t. I/2, Append. p. 78) mais non retrouvé dans cet ouvrage, donne une liste de *douze* armes qui ne reprend pas la notion d'attributs « neutres » (elle ne mentionne ni le *padma* ni le *cakra*), mais comprend quelques éléments intéressants : on y retrouve la *śakti* et la *gadā* en tant que femmes et les *daṇḍa*, *khaḍga* et *triśūla* en tant qu'hommes ; il s'y ajoute les *śankha*, *pāśa*, *dhvaja*, *bhindi* (fronde) et *śara* (flèche) qui sont tous des hommes et enfin le projectile de la fronde (*heti*) et l'arc (*dhanus*) qui doivent être figurés par des femmes : la chose est compréhensible pour *heti* qui est normalement un nom féminin (mais apparaît aussi au masculin), mais plus surprenante pour *dhanus* dont la forme féminine est beaucoup plus rare (nous verrons que selon le *Mayamata* l'arc – désigné comme *śārṅga* – est un homme).

śaktis tu yoṣidākārā lohitāṅgī vṛkāśritā /
daṇḍo 'pi puruṣaḥ kṛṣṇo ghoro lohitalocanaḥ //
khaḍgaś ca puruṣaś śyāmaśarīraḥ kruddhalocanaḥ /
pāśas saptaphaṇas sarpapuruṣaḥ pucchasaṃyutaḥ //
dhvajas tu puruṣaḥ pīto vyāvṛtāsyo mahābalaḥ /
gadā pītaprabhā kanyā supīnajaghanasthalā //
triśūlaṃ puruṣo divyas subhrūś śyāmakalebaraḥ /

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Ces *āyudhapuruṣa* « neutres » sont surprenants car une chose est de proclamer qu'une divinité est « neutre » ou « eunuque », une autre est de la figurer en tant que telle d'une façon immédiatement identifiable : les artistes indiens, qui ont inventé l'image androgyne de Śiva Ardhanāri (et de quelques autres), ne semblent pas en revanche avoir élaboré l'image non double mais incomplète de l'eunuque. Cela explique sans doute que ces images « neutres » puissent apparaître dans un contexte śivaïte où elles relèvent comme on l'a dit d'une iconographie essentiellement virtuelle. La contre-épreuve nous est fournie par les images de Viṣṇu à propos desquelles il n'est jamais question de ces *āyudhapuruṣa* neutres, et cela même dans des textes d'inspiration śivaïte. Ainsi le *Mayamata*, parlant des cinq *āyudhapuruṣa* accompagnant Viṣṇu couché sur le serpent Ananta, emploie le mot *cakra* au masculin et fait du disque un homme (*puṃs*)[34] ; de la même manière les nombreux textes viṣṇouites qui décrivent la forme manifeste de Cakra (sous le nom de Sudarśana) en font très systématiquement un homme et ne contiennent pas d'allusion à une éventuelle forme neutre[35]. Il est visible que les auteurs des traités se sont trouvés à propos des *āyudhapuruṣa* de Viṣṇu devant la nécessité de justifier une iconographie qui n'avait rien de virtuel ; les images gupta

---

śaṅkho'pi puruṣo divyaś śuklāṅgaś śubhalocanaḥ //
hetir bahutithī (?) sāstrī bhindiś śyāmatanuḥ pumān /
śaras syāt puruṣo divyo rakāṅgo divyalocanaḥ //
dhanus strī padmaraktābhā mūrdhni pūritacāpabhṛt/
evam astrāṇi pūtāni jānīyāt parameśvare //
uktānāṃ caiva sarveṣāṃ mūrdhni svāyudhalāñcchanam /
bhujau dvau prakartavyau *skandalagnau sadā budhaiḥ // * skandhalagnau ?

34. Signalons au passage que le *Mayamata* désigne le glaive au féminin (*khaḍgā*) et qu'il en fait une femme, alors que, comme nous l'avons vu, le *Kāmikāgama* (confirmé par plusieurs autres textes) emploie le terme au masculin et fait du glaive un homme (ci-dessus). *Mayamata* 36 (Description de Viṣṇu couché) :

śaṅkhacakragadāśārṅgakhaḍgāḥ sakalarūpiṇaḥ //30
śaṅkhāstreśaḥ sito bhūtaś cakro raktanibhaḥ pumān /
gadā strī hemasaṅkāśā śārṅgaḥ kṛṣṇapumān bhavet //31
khaḍgā śyāmalavarṇā strī sarvabhūṣaṇabhuṣitā /
vāmasthā sūcayovāme dakṣe codyatapāṇayaḥ //32
nānāvarṇāmbarāḥ sarve svamūrdhni nyastahetayaḥ /

« La Conque, le Disque, la Massue, l'Arc et le Glaive sont sous des formes manifestes. Le Seigneur de l'arme qu'est la Conque (*śaṅkha*) est un gnome blanc et le Disque (*cakra*) est un homme de couleur rouge, la Massue (*gadā*) est une femme à l'éclat d'or, l'arc (*śārṅga*) est un homme noir (et enfin) le Glaive (*khaḍgā*) une femme de couleur sombre et parée de toutes les parures ; elle se tient à gauche (*ou* elle est belle ?). La (main) gauche menaçante, ils lèvent le bras droit ; tous portent des vêtements multicolores et chacun à son attribut (éponyme) sur la tête. »

35. Voir par exemple les extraits d'ouvrages *pāñcarātra* réunis par H. Daniel Smith (1969), en particulier p. 263 et suiv. (§§ 727, 728 et 730).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

dont on a déjà parlé existaient déjà et constituaient la réalité tangible à laquelle il fallait se conformer, quitte à renoncer à des spéculations dont nous ne savons pas, au demeurant, jusqu'où elles allaient.

– Sexe des dieux sans genre grammatical

Pour en revenir au sexe des images de Gadā, la massue, et de Cakra, le disque, le *Viṣṇudharmottarapurāṇa* (III.47.11b-18) en donne une explication qui semble faire l'économie de la grammaire et renvoie à un tout autre système d'équivalence[36]. Il s'agit de la description d'un Viṣṇu cosmique et quadruple puisque constitué par la fusion en un seul corps des quatre Vṛṣṇi (Vāsudeva, Saṅkarṣaṇa, Pradyumna et Aniruddha) ; chacun de ces aspects est pourvu de deux mains tenant chacune un attribut, et un système complexe de correspondances entre ces attributs

---

36. Viṣṇudharmottara III. chap. 47 :

vāsudevasya karayor jñātavyau sūryarātripau //47.11b
saṅkarṣaṇasya karayos tathā musalalāṅgale /
pradyumnasya tathā jñeyau cāpabāṇau mahābhuja// 47.12
aniruddhasya vijñeyau carmakhaḍgau vicakṣaṇaiḥ /
puruṣaprakṛtī jñeyau sūryacandramasāv ubhau // 47.13
ete ca vāsudevasya kare cakragade smṛte /
kālaṃ ca lāṅgalaṃ viddhi mṛtyuṃ ca musalaṃ tathā // 47.14
tābhyāṃ saṅkarṣaṇo rudraḥ karṣatīdaṃ carācaram /
pradyumnasya kare vahneḥ śārṅgaṃ cāpaṃ ca yat smṛtam // 47.15
sāṅkhyaṃ tad viddhi dharmajña yogaṃ bāṇaṃ prakīrtitam /
dhyeyaṃ tu paramaṃ lakṣyaṃ tābhyāṃ chindanti yoginaḥ // 47.16
brahmaṇas tv aniruddhasya kare carma mahābhuja /
ajñānāvaraṇaṃ jñeyaṃ jagatsṛṣṭiprayojanam // 47.17b
vairāgyaṃ nandakaṃ khaḍgaṃ chittvā vai tena bandhanam /
nandanti yogino yasmāt tasmāt tannandakaṃ smṛtam // 47.18b

« Le Soleil et la Lune doivent être reconnus dans les mains de Vāsudeva, cependant que le pilon et la charrue sont dans les deux mains de Saṅkarṣaṇa ; il faut reconnaître, Ô (Dieu) aux grands bras ! l'arc et la flèche (dans les mains) de Pradyumna, et les sages savent que le bouclier et l'épée sont (dans les mains) d'Aniruddha. Le Soleil et la Lune, ces deux il faut savoir que ce sont Puruṣa et Prakṛti et il faut considérer que c'est le disque et la massue dans les mains de Vāsudeva ; il faut savoir que le Temps c'est la charrue et que la Mort c'est le pilon et qu'avec ces deux le terrible Saṅkarṣaṇa laboure cet univers mobile et immobile ; dans les mains de Pradyumna il y a l'arc et la flèche de feu, sache, Ô Connaisseur du Dharma ! que le Sāṅkhya (c'est l'arc) et le Yoga la flèche ; avec eux les yogin tranchent le but suprême qu'il faut méditer. Ô (Dieu) aux grands bras ! le bouclier qui est dans la main d'Aniruddha Brahmā (?) c'est ce qui recouvre l'ignorance, ce qui est indispensable pour la création du monde ; le renoncement c'est l'épée Nandaka ; ayant coupé le lien avec elle les yogin se réjouissent, c'est pourquoi elle est connue comme Nandaka. »

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

et différentes notions nous est indiqué[37]. En ce qui concerne l'image principale, celle de Vāsudeva, elle tient dans ses mains le Soleil et la Lune, mais il est précisé que ceux-ci sont Puruṣa et Prakṛti et même en définitive le disque et la massue – Cakra et Gadā. On trouverait difficilement je crois une plus belle interprétation des images comme celles d'Udayagiri, où finalement Viṣṇu se trouve ainsi dominer les deux premiers *tattva* (à moins que ce ne soient les deux luminaires) qui sont simultanément les instruments de sa puissance et les garants de son identification.

Conclusion

Le dernier exemple nous a montré jusqu'où un texte ancien pouvait mener les spéculations auxquelles on s'est intéressé jusqu'ici. Il faut bien cependant constater que le développement qui nous est donné est exceptionnel et que la plupart des fois on reste dans des jeux de correspondances très banales et dont la raison d'être est sans doute simplement une volonté de systématiser des classifications existantes et surtout de les justifier.

Les âges de la vie

Lorsqu'ils concernent les temples, les images ou les matériaux, les âges de la vie entrent généralement dans des schémas assez simples : la vie des matériaux ne comporte jamais plus de trois stades – enfance, âge mûr et vieillesse – et les temples comme les images qu'ils abritent ont une vie encore plus incomplète : ainsi on nous parle beaucoup d'un temple ou d'une image « enfant », mais on n'emploiera jamais le qualificatif d'« adultes » à leur propos, comme si la notion d'âge avait disparu avec l'enfance ; elle réapparaît cependant avec la vieillesse : en effet il est question de « vieux » (*vṛddha*) matériaux, et surtout de temples ou d'images qui sont vieux ou plus exactement « décrépits » (*jīrṇa*) et que justement on retire de cet état, en les rajeunissant, c'est-à-dire en les rénovant.

Il y a peu de choses à dire sur les matériaux, tant le propos qui les concerne ici est banal ; ils sont généralement rangés en trois catégories :

37.

Forme	*Main gauche*	*Main droite*
Vāsudeva	Sūrya = Puruṣa = cakra	Candra = Prakṛti = gadā
Saṅkarṣaṇa	pilon = le Temps (kāla)	charrue = la Mort (mṛtyu)
Pradyumna	arc = le Sāṅkhya	flèche = le Yoga
Aniruddha	bouclier = ce qui protège de l'ignorance	épée = le renoncement

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

ainsi une pierre est « jeune » (litt. « enfant », *bāla*), « adulte » (*yauvana*, *madhyama*) ou « vieille » (*vṛddha*)[38]. D'une manière générale les pierres adultes sont pourvues de toutes les qualités positives (aspect, dureté ou son) et ce sont les seules qui conviennent vraiment ; les pierres jeunes sont généralement tendres et d'une sonorité faible, mais elles peuvent être parfois utilisées (selon l'*Ajita*) ; quant aux « vieilles » pierres elles ont une surface irrégulière, ne rendent aucun son et doivent être rejetées dans tous les cas. Ajoutons enfin que l'idée qu'un matériau ne doit être ni trop jeune, ni trop vieux, bref dans la force de l'âge, se retrouve souvent, sans que la remarque soit nécessairement accompagnée d'une classification systématique comme dans les exemples que nous venons de citer[39].

Pour en venir aux temples, le début de leur construction est accompagné de rites qui paraissent inscrire cet épisode dans le cadre d'une vie, ou plus exactement des débuts d'une vie. Il s'agit de la mise en place d'un dépôt de fondation à l'emplacement du futur temple et de la construction d'un temple « enfant » (*bāla*), à côté de ce même futur temple. Ces deux cérémonies sont différentes d'esprit et d'ailleurs ne sont pas liées. La première est un véritable ensemencement et nous verrons à son sujet resurgir la notion de sexe des matériaux et apparaître celle de sacrement. La seconde aboutit à l'existence provisoire d'un substitut du futur temple, substitut qui abrite une représentation

---

38. Eg. *Mayamata* (33.12b-16a) :

sā śilā trividhā bālā madhyamā sthavirety api// 33.12b
tāṅka-ghātādimṛdvī yā mandapakveṣṭakopamā /
śilā bālā matā tajjñaiḥ sarvakarmasu ninditā // 33.13
snigdhā gambhīranirghoṣā sugandhā śītalā mṛduḥ /
nibiḍāvayavā tejaḥsaṃhitā yauvanā śilā // 33.14
madhyamā sarvayogyā syāt sarvakarmārthasiddhidā /
matsyamaṇḍūkaśakalā rūkṣā vṛddhā śilāśivā/.33.15
rekhābindukalaṅkāḍhyā sā tyājyā sarvayatnatah /33.16a

ou *Ajita* (5.28b-32) :

bālā suyauvanā vṛddhā śilā sā trividhā matā /
dṛṣadbālā samādiṣṭā mandadhvaniyutā ca sa /
pīvakaṅkābhighātā ca sa bāleti nigadyate //
śītalā dhīraśabdā ca sugandhā cāpi yā bhavet /
susnigdhā nibiḍāṅgā ca saiva syād yuvatī śilā //
grāhyā liṅgavidhau saiva sarvadoṣavivarjitā /
rūkṣā *maṇḍūkhavatkhaṇḍā niḥśabdā jarjarā ca yā //*texte : bandhūkavat
sā vṛddhā syāc chilānāṃ tu varjayed bālikām api /
rūkṣāṃ kṣārāmbumadhyasthāṃ tyajed upahatāmāpi //

39. Ainsi le mât portant des lampes (*dīpadaṇḍa*) doit être confectionné avec du bois d'arbres ni trop vieux ni trop jeunes (*Rauravāgama* Kp.26.3b-4a) : nātidīrghaṃ ca bhinnaṃ ca sūryaśoṣitapātitam / atibālātivṛddhaṃ ca bahuphalaṃ vivarjayet//

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

provisoire jouant le même rôle vis à vis de la représentation que va contenir ou que contient déjà le temple définitif : ici c'est une autre notion qui va surgir, celle de l'enfance du temple et du dieu.

Le dépôt de fondation ou la conception du temple

Le rituel de fondation qui marque le début de la construction d'un temple (ou d'ailleurs de n'importe quelle construction) est une cérémonie complexe présentée de façon très semblable dans de nombreux textes d'obédiences diverses (mais avec quelques importantes nuances de vocabulaire – nous y reviendrons). Son importance est soulignée par la place que lui accordent la plupart des traités d'architecture, comme de ceux de rituel, tous insistant sur son caractère absolument indispensable[40]. La cérémonie comporte toujours deux étapes importantes : le creusement d'une fosse qui est parée (ou entourée) des « premières briques », puis la mise en place dans cette fosse du dépôt de fondation.

– Préparation de la fosse

La fosse est entourée de briques (dont les « premières briques », ci-dessus) mais leur nature donne lieu à quelques divergences. La *Padmasaṃhitā* prescrit nommément, on l'a vu, d'utiliser des briques féminines ; d'autres textes, sans préciser leur sexe, leur donnent des noms féminins – le plus souvent Nandā, Bhadrā, Jayā, Riktā et Pūrṇā[41] – chose que l'on retrouve aussi bien dans un texte relativement ancien comme le *Viṣṇudharmottarapurāṇa* (III. chap. 94) que dans l'*Ajitāgama*. Les choses seraient très claires si le *Dīptāgama*, un texte parallèle à l'*Ajitāgama*, ne donnait pas exactement les mêmes noms, toujours au féminin et appliqués à des premières briques, mais après avoir dit que ces premières briques devaient être masculines[42] ! Pour

---

40. Pour ne prendre que deux exemples, le *Viṣṇudharmottara* consacre un chapitre entier à la mise en place du dépôt de fondation des temples et le *Mayamata* complète son chapitre 10 traitant des dépôts des temples et des maisons (114 vers) par une trentaine de vers placés à la fin du chapitre 11 décrivant les villages et agglomérations analogues et traitant des dépôts de fondation qui leur sont propres.

41. *Ajitāgama* 10.5 :

evaṃ kṛtveṣṭakāḥ pañca śilā vā vinyaset tadā /
nandā bhadrā jayā rikā pūrṇā syur nāmataḥ //

42. *Dīptāgama* (T.16) :

tāsāṃ nāmāni vakṣyāmi śṛṇu vahne viśeṣataḥ /
nandā bhadrā jayā rikā pūrṇā ca parikīrtitāḥ //3.23
prathameṣṭakāṃ nyaset puṃsā strībhiś ca dvārabandhanam / 3.19b
mūrdhneṣṭakāṃ nyased dhīmān napuṃsena tu deśikaḥ / 3.20a

Voir également *Kāśyapaśilpaśāstra* (éd. de Poona) :

puṃliṅgābhiḥ tu śilābhis tu kārayet prathameṣṭakāḥ //4.19b
dvārabandhas tu kartavyaḥ strīkalābhir viśeṣataḥ /

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

compléter ces incertitudes on ajoutera que le *Mayamata* semble indiquer que le sexe de ces briques dépend de celui du bâtiment concerné, mais cela n'est pas certain[43], et qu'enfin le *Kāśyapaśilpaśāstra* indique, comme le *Dīptāgama*, que les premières briques sont mâles[44].

– Le dépôt et sa mise en place

Une fois la fosse prête, on y place le dépôt : il comprend des éléments caractéristiques (*cihna*) des futurs occupants de l'édifice, divins ou humains, ou encore de l'activité qui s'y déroulera ; à côté de cela on y trouve des pierres précieuses ou semi-précieuses, des métaux, des terres d'origines diverses, des graines et autres éléments végétaux, etc.[45] ; ces différents éléments ou certains d'entre eux au moins peuvent être regroupés dans les compartiments d'une cassette (*phelā, bhājana, mañjūṣā*) dont l'intérieur est cloisonné selon un diagramme (généralement à vingt-cinq cases).

– Interprétation : de l'ensemencement à la conception

La cérémonie que l'on vient de décrire n'est pas en elle-même sans analogie avec un ensemencement et l'on pourrait penser de prime abord à un ensemencement végétal ; cependant le caractère féminin des briques de la fosse, mis en avant par plusieurs textes (ci-dessous), fait évidemment penser à la conception d'un être vivant. Le plus ancien, semble-t-il, des textes décrivant ce rituel, le *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, ne va pas plus loin dans cette voie et rien dans le chapitre qu'il consacre à la question ne souligne clairement l'analogie que peut laisser supposer la mention du caractère féminin de ces briques. Il en va tout autrement dans les textes postérieurs : tous, sans exception me semble-t-il, présentent la cérémonie de fondation comme un décalque du sacrement de la Conception, l'un des « sacrements » (*saṃskāra*) qui précédent la naissance d'un deux-fois-né[46]. La correspondance est établie au niveau du vocabulaire et soulignée par quelques indications supplémentaires. En effet le dépôt de fondation pour lequel il ne semblait pas y avoir de désignation précise dans le *Viṣṇudharmottarapurāṇa* porte désormais

---

napuṃsakopalair naiva mūrdhneṣika dvijottama // 4.20

43. Cf. *Mayamata* 12.107 cité ci-dessus. Il est possible en effet que le texte glisse des premières briques à celles utilisées pour la construction de l'ensemble du bâtiment.
44. *Kāśyapaśilpaśāstra* 4.19 (cité ci-dessus).
45. Cf. *Mayamata* chap.12 passim.
46. Cette transposition d'un *saṃskāra* n'a rien d'exceptionnel : on la retrouve dans le rituel du feu pratiqué par la plupart des groupes sectaires brahmaniques, rituel au cours duquel on procède pour le Feu aux sacrements de la « conception » (*garbhādhāna*), de l'« engendrement du mâle » (*puṃsavana*), du « tracé de la raie » (*simānta*) et enfin de la « naissance » (*jātakarman*) ; voir par exemple dans la *Somaśambhupaddhati* (t. I p. 240-257) ou encore dans le *Rauravāgama* (Kp.15.7-13, Trad. t. I, p. 55-56).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

un nom : c'est le *garbha*, un terme ambigu s'il en est puisqu'il peut désigner aussi bien l'embryon (c'est certainement le cas ici) que la matrice (c'est le cas sans doute lorsqu'il désigne la cella du temple). Nous reviendrons plus loin sur cette amphibologie et sur ce qu'elle peut suggérer. L'important ici est que l'on retrouve ce *garbha*/embryon dans les composés qui désignent la cérémonie de fondation : le plus fréquent est *garbhanyāsa* ou °*vinyāsa* (litt. « mise en place de l'embryon »), mais on rencontre aussi, par exemple dans la *Padmasaṃhitā*, *garbhādhāna* (même sens), qui est le terme classique pour désigner le sacrement de la Conception[47].

Déjà fortement souligné par le vocabulaire, le parallélisme l'est également par certaines remarques relatives à la cérémonie elle-même. Ainsi un demi-vers du *Mayamata* (que l'on retrouve d'ailleurs dans le *Kāmikāgama*) prescrit de ne pas mettre en place le *garbha*, c'est-à-dire le dépôt de fondation, lorsque la maîtresse de maison est *garbhiṇī*, c'est-à-dire enceinte[48], interdit qui peut faire écho à un passage du *Kāmasūtra* où sont énumérés des interdits à l'accouplement[49]. Les traités techniques ne semblent pas avoir exploité plus avant cette veine, mais on verrait bien ce type de rapprochement déboucher sur un jeu d'équivalences où la Terre qui est ensemencée lors du rite de fondation serait assimilée à la femme de l'officiant, ou plus probablement à celle du commanditaire du rite (qui est aussi le commanditaire de la construction du temple !)[50].

En définitive l'introduction du mot *garbha* dans la description du rituel de fondation semble avoir matérialisé une analogie qui jusque-là était restée très allusive. Cette introduction n'est pas cependant sans poser quelques problèmes que nous évoquerons plus loin.

– Suite du rituel de fondation ou la Conception multipliée

L'ensemencement du temple par le biais du dépôt de fondation, sa conception donc, marque le début des travaux de construction proprement dits, travaux durant lesquels l'activité rituelle paraît, du moins à en croire la littérature technique, très limitée voire inexistante, et ce jusqu'aux cérémonies qui marquent l'achèvement de la

---

47. Voir *Padmasaṃhitā* :
na puṃliṅgeṣṭakā tāvat garbhādhānaṃ vidhīyate // 5.34b
strīliṅgeṣṭakayā kuryāt garbhādhānādipīṭhakām /
puṃliṅgeṣṭakayā kuryāt prāsādaṃ tadvicakṣaṇaḥ // 5.35

48. *Mayamata* 12.95b : gṛhiṇī garbhiṇī kuryād yadi garbhaṃ na nikṣipet/ (= *Kāmika* I.31.6a).

49. *Kāmasūtra* 2.8.41 : na tv eva rtau na prasūtāṃ na mṛgīṃ na ca garbhiṇīm / na cātivyāyatāṃ nārīṃ yojayet puruṣāyite…//

50. Dans la mesure où les maisons particulières sont concernées on peut rappeler le rôle important joué par la femme du maître de maison lors de la « première entrée » (voir par ex. *Mayamata* chap. 28).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

construction (mise en place des briques de couronnement et du dépôt sacré qui les accompagne) puis la mise en culte du temple (cérémonie d'installation).

Dans la pratique les choses sont un peu différentes : l'archéologie nous a en effet montré, en Inde comme en Asie du Sud-Est (Cambodge, Champa, Indonésie), que toute une série de dépôts sacrés sont répartis à différents niveaux de l'élévation du temple ; on les trouve en particulier à la base des murs du rez-de-chaussée et des différents faux étages ou des différents degrés de la superstructure ainsi qu'à certains endroits « sensibles » : ainsi les yeux des visages des tours du Bayon à Angkor, derrière lesquels étaient placées des petites coupelles de cuivre contenant des pierres semi-précieuses et autres ingrédients habituels des dépôts de fondation[51]. La présence de ces différents dépôts suppose toute une série de cérémonies dont les textes techniques ne nous parlent pas, sans doute parce qu'elles ne sont que la répétition en plus discret de celle qui a marqué le début de la construction ; l'intérêt en ce qui nous concerne ici est que chacune de ces cérémonies devait se présenter comme une réitération de la conception du temple venant rythmer l'érection progressive de ce dernier. Le temple passait ainsi directement de la « conception » à la vie active, donc à l'âge mûr, en sautant les stades intermédiaires, ou plus exactement en les remplaçant par la répétition du sacrement initial, celui de la Conception. Il est en particulier remarquable que (sauf erreur de notre part) rien dans le rituel d'achèvement et d'inauguration du temple ne semble comporter d'analogie avec un quelconque *saṃskāra* (qui pourrait être celui de la naissance – *jātikarman*). On a l'impression, et on y reviendra, que la récupération de la Conception est celle d'un sacrement isolé mais non du système des sacrements selon lequel s'organise la vie d'un deux-fois-né et dont elle n'est qu'un élément.

Le temple provisoire ou l'enfance du temple

À défaut d'avoir une vraie naissance et d'être conduits par une croissance régulière de la conception à l'âge mûr, le temple et le dieu qui l'habite auront cependant une « enfance » mais celle-ci sera bien particulière : ce sera en effet une enfance par procuration et, qui plus est, une enfance déconnectée de la Conception dont on vient de parler puisqu'elle débutera avant elle ou en même temps qu'elle !

En effet, au moment de la construction d'un temple on établit à côté de l'emplacement du futur édifice (au nord ou à l'est, généralement) ce que l'on appelle un « temple enfant » (*bālālaya*) dans lequel on installe

---

51. Dumarçay 1973 p. 45 et ph. 84.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

un Liṅga ou une image, eux-aussi qualifiés d'« enfants » (*bālaliṅga* ou *bālabimba*). Ces « enfants » sont en fait des substituts du temple en construction et de la représentation qu'il doit abriter, mais ils sont différents d'eux et matériellement indépendants ; ils seront détruits après leur achèvement, d'où le nom qui leur est souvent donné en français de « temple provisoire » et de « Liṅga (ou image) provisoire ». Ajoutons enfin que, comme nous le verrons, un temple et la représentation qu'il contient peuvent avoir plusieurs enfances, marquées à chaque fois par la création d'un temple et d'une représentation « enfants ». Là encore l'importance accordée à ces substituts et au rituel qui accompagne leur mise en place est attestée par l'importance qui leur est donnée dans la plupart des ouvrages aussi bien śivaïtes que viṣṇouites qui traitent de la construction des temples[52].

– La nomenclature

Du point de vue de la nomenclature, si les expressions que nous avons signalées ci-dessus (*bālālaya*, etc.), sont les plus fréquentes, il arrive souvent cependant que le premier terme du composé soit remplacé par *taruṇa* (*taruṇālaya*, etc.) dont les implications inclinent plus peut-être vers la fraîcheur et un aspect juvénile. Par ailleurs un texte viṣṇouite que nous n'avons pas pu consulter directement, mais que nous citons d'après une note de H. Daniel Smith, emploierait lui aussi le composé *bālālaya* mais en proposerait une étymologie assez curieuse : le mot serait composé de *bālā* et *alaya*, le premier terme (au féminin !) étant une *vṛddhi* de *bala* « fort » ; le sens de l'expression serait que le *bālālaya* est établi sur un sol rendu « fort » par les mantra qui l'ont sanctifié. Faute de connaître le contexte, je ne sais que faire de cette explication que je considère pour le moment comme une curiosité[53].

– Caractéristiques et rôle des « enfants »

Matériellement l'édifice-enfant comme la représentation qui l'occupe sont des réductions et des simplifications des éléments auxquels ils se substituent provisoirement : les descriptions qui nous sont données du « temple enfant » ne laissent aucun doute sur la question (voir par exemple dans *Rauravāgama* Kp. 27, *Mayamata* chap. 35, ou *Padmasaṃhitā* chap. 4) ; on note en effet d'une part que leurs dimensions sont calculées à partir de celles des éléments définitifs et de l'autre que l'édifice est le plus souvent en matériaux légers ou peu

---

52. Voir *Rauravāgama* Kp. 27 (51 v.), *Kāmikāgama* I.32 (97 v.), *Padmasaṃhitā* chap. 4 (23v.), *Kāśyapajñānakāṇḍa* chap. 23, 24 et 25, *Marīcisaṃhitā* chap. 4 et 5, *Kāraṇāgama* I.135 (96 v.), etc.

53. Cf. H. Daniel Smith in *Padmasaṃhitā* p. 44 note 3 : « ... *Pauṣkara S.* XLII.62 gives the etymology of the term *bālālaya* as coming from '*bālā*', referring to the land which has become holy due to the invocation of mantras. »

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

durables (bois, palmes, pisé...) et que la représentation est en bois, le Liṅga enfant semblant être une sorte de bûche[54].

L'essentiel, en fait, semble bien que le temple-enfant existe. Comme le dit crûment le *Rauravāgama* : « c'est en songeant au temple définitif (*mūlālaya*) qu'il faut construire le temple-enfant ; sans temple-enfant l'installation définitive est cause de mort »[55] !

Le caractère indispensable de ces « enfants » s'explique par le fait que c'est pour la totalité du rituel, ou presque, qu'ils doivent se substituer au temple à construire : les quelques divergences de détail que l'on peut noter ne vont pas à l'encontre du consensus général sur la question ; ainsi certains ouvrages disent qu'on y accomplit les rites quotidiens et occasionnels (eg. *Rauravāgama*)[56], d'autres que ce sont tous les rites à commencer par la fête quotidienne (*nityotsava*, cf. *Ajitāgama* ou *Kāmikāgama*)[57] ; dans la *Padmasaṃhitā*, il est demandé à Viṣṇu d'agréer le culte qui lui est rendu dans le temple-enfant dans lequel on peut accomplir tous les rites quotidiens, occasionnels ou optionnels, à l'exception de la fête (solennelle ?)[58].

– ***Une enfance limitée***

La durée de la vie de ce temple-enfant est limitée comme l'est celle de la représentation-enfant ; la chose est affirmée clairement, aussi bien par l'indication d'une durée qu'il est interdit de dépasser que par l'affirmation répétée que les enfants doivent être détruits lorsqu'ils ne servent plus. Cette limite est très uniformément fixée à douze ans, ce qui entraîne que le chantier de construction (ou de rénovation, ci-dessous) ne doit pas durer plus longtemps[59]. Au point de vue des parallélismes, on notera que l'enfance des deux-fois-nés qui se termine

---

54. Les temples-enfants que j'ai pu voir (en Andhra Pradesh) étaient des cahutes de petite taille (jamais plus de un mètre en hauteur et en largeur) avec des parois en planches et un toit de palmes ; quant aux « Liṅga » ou aux « images » qu'ils contenaient, c'étaient de simples blocs de bois.

55. *Rauravāgama* Kp. 27.03 : mūlālayaṃ tu niścitya bālasthānaṃ tataḥ kuru / bālasthānaṃ vinā mūlasthāpanaṃ mṛtyuhetukam //

56. Cf. *Rauravāgama* Kp. 27.50a : nityanaimittikaṃ sarvaṃ kartavyaṃ taruṇālaye.

57. *Ajitāgama* Kp. 73.25 et *Kāmikāgama* I.32.81b : nityotsavādikaṃ sarvaṃ bālasthāne ca kārayet /

58. Voir *Padmasaṃhitā* 4.16 : pūjāṃ gṛhvīṣva bhagavan asmin tvaṃ bālasadmani / śamayan mūladhiṣṇyasya vighna-kṛddaityasaṃhitam // ; *ibid.* 4.23 : nityaṃ naimittikaṃ kāmyaṃ karma bālālaye bhavet / utsavārthaṃ na cet bimbaṃ bālenaivotsavo bhavet / Voir aussi *Marīcisaṃhitā* chap. 4 (Colas p. 95) : rituel quotidien habituel.

59. *Rauravāgama* Kp. 27.50b : dvādaśābdāt tu purato mūlagehaṃ praveśayet ; ou *Mayamata* 35.58b : dviṣṣaṭsaṃvatsāntaṃ taruṇabhavanakaṃ tad varaṃ neṣṭaṃ ādyair anyeṣāṃ karmaṇāṃ syāt tad avadhir adhikaṃ sarvadoṣapradaṃ tat.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

par l'*upanayana* a une durée variable selon les classes : d'après Manu, et sans entrer dans le détail d'un exposé complexe, l'*upanayana* serait normalement conféré cinq ans après la conception pour les brahmanes, onze ans pour les kṣatriya et douze ans pour les vaiśya[60] ; le chiffre qui nous est donné correspondrait donc à ce qui est prescrit pour les vaiśya et surtout, ce qui est sans doute le plus important, à la durée moyenne la plus longue pour les deux fois nés.

Quant à la nécessité de détruire les « enfants » une fois les travaux terminés, elle est complétée au moins en ce qui concerne le Liṅga par l'interdiction qui est faite d'utiliser un Liṅga-enfant comme Liṅga définitif : on peut penser qu'il y a là avant tout un souci « économique » et qu'il faut éviter que les fidèles ou le fondateur ne fassent des économies au détriment du dieu[61].

Rajeunissement du temple et renouvellement de son enfance

Si l'enfance du temple est limitée, elle est aussi renouvelable ; ce phénomène auquel on a déjà fait allusion à plusieurs reprises est lié aux travaux de rénovation ou, plus exactement, à « l'extraction de ce qui est vieux » (*jīrṇoddhāra* ou *jīrṇoddharaṇa*), selon l'expression habituelle[62].

Les chapitres relatifs à ces opérations débutent généralement par un exposé sur les conditions de la rénovation, qui peut être motivée par la décrépitude de l'édifice ou de l'image (ou du Liṅga) aussi bien que par des erreurs qui auraient été commises à l'origine ou des accidents tels que vol, souillure, etc., auxquels cas la rénovation s'apparente en fait à une expiation (*prāyaścitta*). Quelle qu'en soit la raison, la rénovation peut se traduire par une simple remise en état ou par un remplacement complet, selon les conditions dans lesquelles se trouvaient l'édifice ou l'objet concernés, conditions qui font souvent l'objet d'une analyse

---

60. Cf. Manu 2.36-28 :

garbhāṣṭame 'bde kurvīta brāhmaṇasyopanāyanam /
garbhād ekādaśe rājño garbhāt tu dvādaśe viśaḥ //
brahmavarcasakāmasya kāryo viprasya pañcame /
rājño balārthinaḥ ṣaṣṭhe vaiśyasyehārthino'ṣṭame //
ā ṣoḍaśād brāhmaṇasya sāvitrī nātivartate /
ā dvāviṃśāt kṣatrabandhor ā caturviṃśater viśaḥ //
ata ūrdhvaṃ trayo'py ete yathākālam asaṃskṛtāḥ /

61. Cf. *Rauravāgama* (Kp.27.51-53a) :

taruṇākhyaṃ visṛjyātha dārum agnau nidhāpayet /
śailajaṃ taruṇaṃ liṅgaṃ samudre tu nidhāpayet //
tad bālaliṅgaṃ saṃgṛhya na sthāpyaṃ mūlaliṅgake /
kṛtaṃ ced rājarāṣṭraṃ ca grāmaṃ naśyaty asaṃśayaḥ //
tasmāt sarvaprayatnena bālaliṅgaṃ visarjayet /

62. On trouve parfois aussi le terme *anukarma*, d'apparence plus précis mais nettement moins imagé (eg. colophon du chap. 35 du *Mayamata* ou du chap. 32 du *Kāmika* II).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

détaillée ; enfin les travaux doivent déboucher au moins sur un retour à l'identique et, éventuellement, sur une amélioration (matériaux supérieurs, dimensions plus importantes, etc.).

Du point de vue rituel, les travaux de rénovation d'un temple provoquent un arrêt temporaire du culte et entraînent donc l'établissement d'un temple enfant. Ce dernier n'est guère différent de celui utilisé au moment de la construction du temple, bien qu'il soit souvent désigné comme le « second » (*dvitīya*) temple-enfant[63] ; il nous semble d'ailleurs que la majorité des textes ne donnent qu'une seule description pour ces deux types de temple-enfant[64]. Enfin ce qui paraît important est que, si le rajeunissement du temple entraîne une nouvelle « enfance », il n'est pas marqué en revanche par une nouvelle conception, en l'occurrence par la mise en place d'un dépôt de fondation[65] : c'est donc bien le temple existant qui est rajeuni et non un nouveau qui est établi.

Conclusion générale

Cette première étude repose sur un échantillonnage de textes sans doute à peu près représentatif mais certainement très incomplet, une des difficultés étant que les thèmes concernés – en particulier celui relatif aux genres et sexes – sont abordés de façon très dispersée dans la littérature technique. D'un côté on a l'impression que ce type de classification va de soi et de l'autre que l'on y fait appel que très rarement : un bon exemple en est fourni par le demi-vers du *Mayamata* contenant l'interdiction d'employer des bois mâles ou neutres pour le plateau de la balance du *tūlābhāra*.

Nous avons vu que l'interdit ainsi énoncé montre que la logique de cette répartition en genres est parfaitement respectée : dans le cas concerné elle sert à conforter l'idée que le roi est l'égal d'un dieu, puisque son siège dans cette cérémonie est affecté d'une nature féminine comme l'est normalement le piédestal d'un dieu. Simultanément la brièveté du propos montre que la correspondance est suffisamment banale pour ne pas nécessiter de plus amples explications. Mais il est quand même un peu surprenant de constater que ce genre d'indication n'apparaît pratiquement nulle part ailleurs, non seulement dans le long

---

63. Voir par exemple *Raurava* Kp. 27.46-50 ; dans la *Marīcisaṃhitā* (chap. 70, Colas 1986 p. 253) l'expression ne semble se trouver que dans le titre du chapitre, et non dans le corps de celui-ci.
64. Voir cependant *Marīcisaṃhitā* chap. 70.
65. Voir par exemple *Mayamata* 35.14 : santyajya naṣṭavastugarbhavidhānāt punaḥ sthāpyam.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

chapitre consacré au palais royal d'où ce demi-vers provient, mais encore dans tout l'ensemble que constitue le *Mayamata* : finalement le système de correspondances y est exposé trois fois, comme nous l'avons vu, mais il n'y est pour ainsi dire jamais appliqué réellement. Des constatations analogues se font à propos des autres textes dépouillés. En définitive on a un peu l'impression de se trouver devant une banalité – il faut répéter le terme – à la fois incontournable (chaque texte nous donne ses définitions) et secondaire !

Une des questions que l'on peut se poser est d'ailleurs de savoir si ces spéculations ne sont pas des raffinements tardifs sur des systèmes de correspondances plus simples. C'est un peu ce à quoi peut faire penser ce qui se passe avec les *āyudhapuruṣa*. Nous avons vu en effet que les plus anciens témoignages de l'application du système des genres à ces images sont des témoignages archéologiques et qu'ils ne permettent pas a priori de supposer l'existence d'une distribution ternaire. Nous avons vu par ailleurs que la répartition en « trois » genres n'était utilisée que lorsqu'elle ne posait pas de problème et qu'elle semblait abandonnée dès qu'elle pouvait venir en contradiction avec des réalités, en l'occurrence des images préexistantes.

On peut donc se demander si après « l'invention » et la matérialisation des premières images d'*āyudhapuruṣa* et la création parmi elles d'images féminines sur la base du genre féminin des noms correspondants, on n'a pas, dans un souci de systématique grammaticale, poussé pourrait-on dire l'invention à l'absurde en créant des images qui, purement virtuelles et disons spéculatives, correspondaient au troisième genre devenu pour l'occasion un troisième sexe : c'est ainsi que le *cakra* aurait retrouvé son genre neutre. Il est plus que probable d'ailleurs que les auteurs n'ont pas hésité à jouer avec l'incertitude des genres grammaticaux, une des caractéristiques du sanskrit technique ; cela explique aussi bien les variations sur le disque, que celles sur l'épée (ou le glaive), tantôt homme tantôt femme, ou encore sur l'arc[66].

Le phénomène évolutif que nous pensons pouvoir constater ainsi se retrouve sous une forme cependant différente à propos des âges de la vie. On a pu voir en effet que l'on était passé, semble-t-il, d'une conception suggérée à une analogie soulignée et exploitée de façon assez remarquable, aussi remarquable d'ailleurs que l'était l'absence des

---

66. On pourrait signaler le paradoxe, dans le secteur des matériaux, qui veut que les briques qui sont le matériau le plus concerné, soient justement celui qui est en quelque sorte le mieux « sexué » naturellement : sauf erreur il n'y a qu'un seul terme pour désigner la brique et il est féminin ; qui plus est l'ingrédient de base de cette brique, la terre, est lui aussi exclusivement féminin.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

autres sacrements. Nous avons vu également que cette évolution allait de pair avec ce que l'on peut appeler les « avatars » du mot *garbha* dans le vocabulaire architectural. Le premier emploi du terme attesté dès le début du VI^e^ siècle au moins dans la *Bṛhatsaṃhitā* en fait une désignation métaphorique de la cella du temple, devenue ainsi une « matrice »[67] ; cette acception de *garbha* au sens de « cella » est en quelque sorte définitive mais elle va surtout se perpétuer sous la forme de composés tels que *garbhagṛha*, *garbhageha*, etc. ; on la retrouve sous la forme simple dans le *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, qui, étant le premier texte à décrire le dépôt de fondation, ne désigne pas celui-ci comme *garbha* dans le chapitre qu'il lui consacre. Nous avons vu que ce n'est que dans les textes ultérieurs que l'on voit apparaître le second usage de *garbha* qui désormais va être appliqué à la fois à la « cella-matrice » et au « dépôt de fondation-embryon ».

L'amphibologie n'a en elle-même rien de surprenant puisqu'elle ne fait que transférer au stade de la métaphore ou plus exactement des métaphores le double sens que connaît le terme dans le vocabulaire anatomique dont il est issu. Cependant on peut se demander si ce n'est pas la première application du terme à la cella – placée au-dessus du dépôt de fondation – qui a poussé à l'exploitation de la seconde métaphore pour mettre en avant le parallélisme entre la fondation du temple et la conception d'un deux-fois-né. La chose serait à vérifier à l'aide de dépouillements complémentaires, mais tout en fournissant par la même occasion un indice de plus à utiliser pour l'établissement de la chronologie relative des textes qui nous intéressent ici, elle pourrait expliquer pourquoi cette parfaite adéquation de la conception d'un deux-fois-né et de la création du temple n'a pas débouché sur une exploitation plus complète de la métaphore des sacrements ; bref, cela pourra nous faire comprendre pourquoi le temple se contente d'être conçu et ne connaît pas de naissance. Nous avons vu d'ailleurs que tout cela ne l'empêche pas d'avoir une enfance qui, nouveau paradoxe, se termine par une destruction mais peut être renouvelée, à l'occasion d'un rajeunissement consécutif à un vieillissement.

---

67. Voir notre communication « Temple Architecture in India at the beginning of the 6^th^ century according to Varāhamihira's *Bṛhatsaṃhitā* » [ci-dessus].

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Appendices

I

Usage des matériaux des trois genres

	Masculin	*Féminin*	*Neutre*	*Remarques*
Briques				
Mayamata	édifices masculins	édifices féminins	édifices neutres	
PadmaS.	temple	dépôt de fondation	?	
Śilpàratna	« mâles » et tous	« féminins »		donateurs ?
Pierres				
Mayamata	toutes représentations	images féminines et piédestaux	cales	
KāśyapaŚ. Ś.	premières pierres, bec d'évacuation	portes (?)	pierres de couronnement	
PadmaS.	temple	premières pierres	pierre de couronnement	
MarīciS.	images masculines	images féminines	temple	
Bois				
Mayamata	- toutes parties du bâtiment (y compris *muhūrta-stambha*)	- toutes parties du bâtiment (sauf *muhūrta-stambha*) - siège du roi	toutes parties du bâtiment (sauf *muhūrta-stambha*)	
KāśyapaŚ. Ś.	armature des images masculines	armature des images féminines		
MarīciS	armature des images masculines	armature des images féminines	à éviter pour les images	

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

II
Genre des āyudhapuruṣa

Attributs	*Masculin*	*Féminin*	*Neutre*
vajra (foudre)	Kāmika		
śakti (lance)		Kāmika Viṣṇudh. (Rao)	
daṇḍa (bâton)	Kāmika Viṣṇudh.(Rao)		
khaḍga (épée)	Kāmika Viṣṇudh. (Rao)		
khaḍgā (épée)		Mayamata	
gadā (massue)		Kāmika Mayamata Viṣṇudh. III Viṣṇudh. (Rao)	
triśūla (trident)	Kāmika Viṣṇudh. (Rao)		
padma (lotus)			Kāmika
cakra (disque)	Mayamata Viṣṇudh. III		Kāmika
śaṅkha (conque)	Mayamata Viṣṇudh. (Rao)		
śāṛṅga (arc)	Mayamata		
dhanus (arc)		Viṣṇudh. (Rao)	
pāśa (lacet)	Viṣṇudh. (Rao)		
dhvaja (étendard)	Viṣṇudh. (Rao)		
heti (projectile)		Viṣṇudh. (Rao)	
bhindi (fronde)	Viṣṇudh. (Rao)		
śara (flèche)	Viṣṇudh. (Rao)		

Sources : Kāmika = *Kāmika* II.68.1-4 ; Mayamata = *Mayamata* 36.30-33 ; Viṣṇudh. III = *Viṣṇudharmottara* III.47.11b-18b ; Viṣṇudh. (Rao) = texte attribué au *Viṣṇu-dharmottara* par T.A.G. Rao et non retrouvé dans l'ouvrage.

III
Bibliographie

I. Sources

Ajita = *Ajitāgama*, éd. critique par N.R. Bhatt, 3 vol. Pondichéry (PIFI n°24-1 à 3) [vol. I :1964 ; vol. II : 1967 ; vol. III : 1991].
Dīpta = *Dīptagāma* manuscrit T.16 de l'Institut Français, Pondichéry.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Kāmika I = *Pūrvakāmikāgama*, éd. C. Svāmināthaśivācārya, Madras 1975.

Kāmika II = *Uttarakāmikāgama*, éd. C. Svāmināthaśivācārya, Madras 1988.

Kāmasūtra = *Vātsyāyana's Kāmasūtra*, texte préparé par J. Fezas et accessible sur la toile via http://www.INDOLOGY (ftp file area).

Kāśyapaśilpaśāstra = *Kāśyapaśilpaśāstra*, éd. V.G. Apte, Poona 1926 (Ānandāśrama S.S. No.95).

Kāraṇa I = *Pūrvakāraṇāgama*, Madras 1922.

Marīcisaṃhitā = G. Colas 1986.

Mayamata = *Mayamata-traité sanskrit d'architecture*, édition critique, traduction et notes par B. Dagens, 2 vol. Pondichéry (PIFI n° 40-1 et 3) [vol. I : 1970 ; vol. II : 1976].
= *The Mayamata - an Indian Treatise of Housing, Architecture and Iconography*, Sanskrit text edited and translated, 2 vols, New-Delhi 1994 (Indira Gandhi National Centre for the Arts and Motilal Banarsidass Publishers).

Padmasaṃhitā = *Pañcarātraprāsādaprasādhanam – Chapters 1 – 10 of the « kriyāpāda », Padmasaṃhitā – A Pañcarātra Text on Temple Building*, ed. H. Daniel Smith, Madras 1963.

Raurava = *Rauravāgama*, éd. critique par N.R. Bhatt, 3 vol. Pondichéry (PIFI n°18-1 à 3) [vol. I avec une préface de J. Filliozat : 1961 ; vol. II : 1972 ; vol. III : 1988].

Raurava (trad.) = *Le Rauravāgama – un traité de rituel et de doctrine śivaïtes*, introduction, traduction et notes par B. Dagens et M.-L. Barazer-Billoret, 2 vol. Pondichéry 2000 (Pub. du Département d'Indologie n°89).

Śilparatna = *Śilparatna*, ed. T. Ganapati Sastri, vol. 1, Trivandrum 1922 (TSS No.75).

Somaśambhupaddhati, texte, traduction et notes par H. Brunner-Lachaux, 4 vol., Pondichéry (PIFI 25-1 à 4) [vol. I : Rituel quotidien 1963 ; vol. II : Rituels occasionnels (I) 1968 ; vol. III : Rituels ocasionnels (II) 1977 ; vol. IV : Rituels optionnels 1998].

Viṣṇudharmottara := *Viṣṇudharmottara-purāṇa, Third Khaṇḍa*, éd. Priyabala Shah, Vol. 1 : Text, Critical notes, etc., Baroda 1958 (G.O.S. No. CXXX).

II. Ouvrages et articles

Banerjea (J.N.) 1956 : *The Development of Hindu Iconography*, 2nd ed., Calcutta.

Colas (G.) 1986 : *Le temple selon Marīci – Extraits de la Marīci-saṃhitā étudiés, édités et traduits*, Pondichéry (PIFI n°71).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Dagens (B.) 1996 : « Le temple corps du dieu », dans *Langue, style et structure dans le monde indien – Centenaire de Louis Renou*, actes du Colloque international (Paris, 25-27 janvier 1996), édités par N. BALBIR et G.-J. PINAULT avec la collaboration de J. FEZAS (Paris) pp. 355-383).

Dumont (P.-E.) 1927 : *L'Aśvamedha – Description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d'après les textes du Yajurveda blanc*, Paris-Louvain.

Dumarçay (J.) 1973 : *Le Bayon[1^e^ partie:] Histoire architecturale du temple* [Texte et photos], Paris (Mém. Arch. EFEO).

Harle (J.C.) 1974 : *Gupta Sculpture – Indian Sculpture of the Fourth to the Sixth Centuries A.D.*, Oxford.

Rao (T.A. Gopinatha) 1914 : *Elements of Hindu Iconography*, 4 vol., Madras.

Renou (L.) 1939 : « La maison védique », *Journal Asiatique*, t. 231, p. 481-504 (= Louis Renou *Choix d'études indiennes*, réunies par N. Balbir et G.-J. Pinault, Paris 1997, t. II p. 819-842.

Sarkar (H.) 1978 : *An Architectural Survey of Temples of Kerala*, New Delhi.

Smith (H. Daniel) 1969 : *A Sourcebook of Vaiṣṇava Iconography according to Pāñcarātrāgama texts*, Madras.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le temple et le miroir à travers le monde indien[1]

Le miroir transparaît de toute part et de multiples façons lorsqu'il est question du temple indien. C'est tout d'abord un instrument que l'on utilise pour mettre en scène l'architecture : bien réel comme une pièce d'eau ou simplement suggéré par une composition qui met l'architecture en abyme, il dédouble le temple ou même le multiplie à l'infini et son rôle dépasse largement l'embellissement de l'édifice et la satisfaction du regard. Mais le temple lui-même peut devenir miroir et réfléchir aussi bien son obédience religieuse que les multiples notions qui régissent son environnement et ont présidé ou président à sa fondation et à son fonctionnement (de l'art au politique en passant par la société et l'économie) ; ce second miroir, parfois volontairement déformant, sera souvent matériellement « dé-formé » ou plus exactement « re-formé » au cours de son existence pour mieux réfléchir les changements qui interviennent dans les normes qui le régissent[2].

Le temple vu dans un miroir

Multiplication et mise en abyme

On sait que, dans le monde indien, la composition des façades des temples repose le plus souvent sur une mise en abyme du rez-de-chaussée de l'édifice ou de cet édifice lui-même pris dans sa totalité (même si celle-ci est considérablement simplifiée), ces deux phénomènes étant généralement simultanés. La superstructure qui surmonte le rez-de-chaussée est constituée par la superposition de niveaux horizontaux qui, plus ou moins nombreux mais de toute manière de plus en plus étroits et de plus en plus minces, reproduisent en la simplifiant l'élévation de ce rez-de-chaussée. Cette superstructure est le plus souvent décorée à chacun de ces niveaux d'édicules ou d'éléments analogues. L'usage de ces deux procédés est très général,

---

1. Ce travail s'inscrit dans notre recherche en cours sur le temple dans le monde indien (sur ses prolégomènes voir en particulier Dagens 1994 et 1996).
2. Signalons que les textes techniques traitant de l'architecture ou du rituel utilisent le miroir comme un comparant à propos d'autels (*vedikā*) dont la face supérieure doit être lisse « comme un miroir » (*darpaṇavat*, etc.) et en font également un instrument rituel destiné à recevoir l'image réfléchie de l'objet de culte dont il devient ainsi le substitut ; pour le reste on mentionnera pour mémoire l'usage du miroir comme attribut de la Déesse et son appartenance à la série des huit objets de bon augure (*aṣṭamaṅgala*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

même s'ils connaissent d'importantes variantes régionales qui font que la superstructure se présente selon les cas comme une tour à faux étages, une pyramide à degrés ou une tour curvilinéaire, tandis que l'on constate une grande diversité dans le nombre, la disposition et l'aspect des édicules.

– Développement de la superstructure et mise en abyme de la cella

La superposition d'éléments semblables mais de plus en plus réduits peut s'expliquer par la recherche d'un habillage fonctionnel pour la construction en encorbellement (ou plus exactement « en tas de charge ») qu'est le plus souvent la superstructure d'un temple. Cependant cette même superposition fait également partie des procédés générateurs d'effets perspectifs : elle suggère que la superstructure est plus haute qu'elle ne l'est en réalité et donne l'impression qu'elle s'élance vers le ciel[3]. Le rez-de-chaussée ainsi multiplié étant l'enveloppe extérieure de la cella du temple, cette répétition de son image peut être vue comme une exaltation progressive de cette cella, c'est-à-dire de la maison divine[4]. Le phénomène atteint toute sa signification lorsque la superstructure est couronnée par un édifice en réduction : c'est souvent le cas aussi bien en Inde qu'en Asie du Sud-Est (Fig. 1)[5].Comme l'a bien montré S. Kramrisch (qui l'appelle « high temple ») cette structure sommitale doit être considérée comme une projection aérienne du temple lui-même ; c'est la maison du dieu réduite au minimum (ou presque) qui est rendue visible au sommet du « Meru »[6].

– Édicules et structures analogues

Les édicules (parfois remplacés par des « pièces d'accent », ci-dessous) souvent disposés sur les façades de la superstructure dont ils entourent les paliers successifs ont une fonction un peu différente (e.g. Fig. 1) : ils entrent bien évidemment dans l'articulation visuelle des façades et sont eux aussi générateurs d'effets perspectifs[7]. Cependant il

---

3. Sur les effets perspectifs voir en particulier Dumarçay 1983 et ci-dessous § II.2.1.
4. Pour une définition du rôle de la cella, voir Dagens 1994 p. 260 et suiv.
5. Cet édifice en réduction est un sous-ensemble bien individualisé formé par les trois derniers niveaux d'élévation du temple : étage sous toit (alias « attique, cou », *kaṇṭha*, etc.), toit (« tête », *śiras*, etc.) et motif de couronnement (*stūpi*) ; très semblable aux édicules qui ornent les façades, il s'en distingue par ses dimensions plus importantes. On le trouve aussi bien au sommet de superstructures à faux étages que de superstructures à degrés (voir Dagens 1984 t. I p.109, fig.7) ; il est banal dans toute l'architecture de l'Inde méridionale (Tamilnad, Karnataka, Andhra Pradesh), mais on le trouve également au Cambodge (période préangkorienne), en Indonésie ou au Champa, ainsi qu'au Gujarat, au Népal, etc.
6. Kramrisch 1946 t. I, p. 194 et suiv.
7. Sans entrer dans le détail on rappellera ici que ces édicules ont des formes diverses : dans les temples de la tradition pallava-cola ce sont des structures à cinq ou six niveaux d'élévation et de plan barlong (au centre des façades), carré (aux angles) ou à abside (aux emplacements intermédiaires). En Orissa, au Madhya Pradesh, au Gujarat (etc.)

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

faut aussi les voir comme figurant des chapelles qui entoureraient le temple : ce dernier lui-même est représenté en l'occurrence par la répétition de son rez-de-chaussée à chaque palier (ci-dessus). Chacun de ces édicules/chapelles doit donc être considéré comme occupé par une divinité de l'entourage du dieu principal (que l'image de cette divinité soit visible ou non) : généralement l'édicule figure une chapelle à la porte (ou aux portes) close(s) devant laquelle (lesquelles) est éventuellement plaquée l'image de la divinité concernée. Une variante (que l'on trouve en particulier au Cambodge) privilégie l'iconographie au détriment de l'architecture : les édicules y sont remplacés par des « pièces d'accent » historiées ; sur ces stèles l'image divine qui en occupe la plus grande place se dresse au milieu d'une arcature que l'on peut considérer comme l'encadrement de la porte ou de la niche à laquelle se réduit l'architecture de la chapelle (Fig. 2).

Quelle que soit la solution choisie on retrouve le binôme édifice/divinité qui permet de définir ces éléments décoratifs comme des chapelles virtuelles entourant chaque niveau du temple, à l'instar des chapelles réelles qui entourent le temple lui-même. De plus, lorsqu'il s'agit d'édicules proprement dits, ces derniers sont souvent reliés les uns aux autres par des éléments de galerie miniature : l'ensemble constitue ainsi à chaque niveau de la superstructure une véritable ceinture de chapelles et galeries, dispositif qui rappelle aussi bien les enceintes concentriques qui peuvent entourer le temple que les rangées également concentriques qui entourent la partie centrale d'un diagramme (*maṇḍala*)[8].

– ***Multiplication des puissances divines***

Qu'il s'agisse de la multiplication de la cella ou de celle du temple, simplifié mais pris dans sa totalité, le phénomène traduit à la fois l'omniprésente unité et le caractère innombrable de la Puissance divine. Dans le premier cas c'est bien évidemment la Puissance du dieu titulaire dont l'habitacle est répété à chaque niveau de l'élévation ; en revanche, lorsqu'il s'agit d'édicules ou de pièces d'accent, ce sont les multiples Puissances du panthéon qui entoure et assiste ce dieu principal (lui-

---

ils ont une superstructure curvilinéaire. Au Cambodge (où ils disparaissent à la fin du X^e^ siècle au profit des pièces d'accent) ils sont carrés, pourvus d'une superstructure à faux étages (sans toit) et placés aux angles (eg. Banteay Srei). À Java ils sont très souvent circulaires, que cette forme et ainsi qu'une certaine similitude avec des stūpa puisse correspondre ou non à l'obédience du temple, comme le montrent les exemples voisins de Candi Kalasan ou Candi Sewu (bouddhiques) et Candi Prambanan (brahmanique).

8. Voir une remarquable traduction graphique d'une telle organisation en *maṇḍala* dans Pichard et al. 1994 pl. 22 (plan de la superstructure de Gangai). Ce dispositif est particulier aux temples à superstructures à faux étages.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

même multiplié) qui se trouvent répétées elles aussi à tous les niveaux de l'élévation.

La plupart du temps, c'est à une double mise en abyme et donc à une double multiplication que l'on arrive grâce à des procédés plus ou moins élaborés qui, chaque fois, traduisent le génie de la région, du lieu et de l'architecte : la superstructure du temple de Kendriya Mahadeva à Khajuraho ou celles des temples de Tanjore ou de Gangai, ou encore les ensembles qui habillent les pyramides d'Angkor Vat (ou du Phnom Bakheng) en sont de magnifiques exemples, mais le phénomène est universel[9].

Les miroirs d'eau

L'utilisation d'un miroir d'eau dans la mise en scène d'un édifice ou d'un ensemble architectural est banale ; ce procédé consiste à établir à proximité de l'ensemble bâti un plan d'eau qui fournira une image réfléchie de l'ensemble architectural et/ou modifiera son éclairage naturel. Dans le monde indien, on le rencontre aussi bien dans le sud du sous-continent qu'en Asie du Sud-Est, avec d'ailleurs des différences considérables dans sa mise en œuvre et aussi dans les effets recherchés. Nous prendrons ici deux exemples presque contemporains, ceux d'Angkor Vat (Cambodge, première moitié du XII^{e} siècle) et de Darasuram (Tamilnad, vers 1160).

– Angkor Vat et le mont Meru

Dans l'état actuel des choses, l'exemple le plus évident de l'utilisation du miroir d'eau au Cambodge, Angkor Vat montre une mise en œuvre très simple du procédé. Un peu en avant du groupe central qui constitue le temple montagne proprement dit deux bassins encadrent la chaussée qui venant de l'ouest conduit à la pyramide : ils sont disposés de telle sorte que chacun réfléchit l'intégralité de cette pyramide (Fig. 3 et 4). Ainsi, qu'il arrive du nord-ouest ou du sud-ouest, le dévot a devant lui un double temple-montagne : le second complet mais inversé et purement virtuel se trouvant sous le premier qui, lui, est bien réel.

Cette composition a un caractère spectaculaire qui devait frapper autrefois autant qu'il le fait actuellement et qui en fait je crois l'un des éléments de la mise en scène générale qui marque l'organisation de l'architecture à Angkor Vat. Mais il est évident que les choses vont plus loin : il me paraît en particulier que l'effet de miroir obtenu traduit l'analogie du temple-montagne et du mont Meru ; en effet ce dernier, axe du monde et séjour divin, se prolonge sous la surface de la Terre par une structure symétrique qui, selon certains textes, s'enfonce aussi

9. Kendriya Mahadeva : voir Dumarçay 1983 p. 15 fig. 10 ; Tanjore et Gangai : Pichard 1994 pl. 24 et 25 ; Angkor Vat : Nafilyan 1969, en particulier pl. XVIII ; Phnom Bakheng : Dumarçay 1972, pl. XXII.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

profondément dans le sol que le mont lui-même s'élève au-dessus du sol[10]. C'est bien cette image qui est ici traduite à la lettre par le dispositif que l'on vient de décrire et qui vient souligner l'adéquation parfaite du temple à son modèle divin et à la norme[11].

– Les miroirs d'eau des temples cola[12]

Plus complexe et plus réduit à la fois, le miroir d'eau établi dans certains sanctuaires cola modifie l'éclairage du temple et simultanément redouble son image. À Darasuram, où s'en trouve l'exemple le plus clair et le mieux documenté, le miroir est installé dans la cour intérieure du temple (Fig. 5 et 6) : c'est un bassin peu profond (une vingtaine de centimètres) et cloisonné en plusieurs sections, qui entoure la base du temple sur une largeur d'un peu plus de deux mètres ; le dallage de la cour forme le fond de cette pièce d'eau miniature, tandis que le rôle de digues est joué par de petits murets verticaux en pierre : ils sont percés à la base d'orifices qui devaient servir au remplissage et à la vidange du bassin. Un muret court au pied même du soubassement du temple, tandis qu'un autre limite le bassin vers l'extérieur : plus élaboré, il est façonné à l'imitation du mur d'enceinte du temple ; comme lui, il est coiffé d'un chaperon qui porte, disposées à intervalles réguliers, des images du taureau, monture de Śiva (Fig. 6)[13]. Le seul autre exemple

---

10. Pour le *Mṛgendrāgama* (Vp. 13.42b-43a) et le *Rauravāgama* (Vp. 4.5-6) la hauteur totale est de 100 000 yojana, la partie souterraine en faisant 16 000 et la partie aérienne 84 000. En revanche pour le *Karaṇḍavyūhasūtra* les deux parties sont égales et font chacune 84 000 yojana (I/11 [éd. P.L. Vaidya p. 272 lignes 12-13] : *sumeruḥ parvatarājaḥ caturaśītiyojanasahasrāṇi adhastād upagataḥ ūrdhveṇa caturaśītiyojanasahasrāṇy ucchrayeṇa ca*) : ce second texte semble avoir été connu au Cambodge ancien, en particulier au XII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque de la construction d'Angkor Vat, ce qui lui donne ici un intérêt tout particulier (en dépit du fait qu'il est bouddhique et qu'Angkor Vat est brahmanique).

11. Le dispositif d'Angkor Vat semble avoir été repris quelques décennies plus tard au Bayon où deux bassins encadrent la terrasse d'accès à l'est (voir Dumarçay 1967 pl. III). En revanche nous ne voyons pas de parallèle indien précis au dispositif très régulier d'Angkor Vat ; cela étant, on peut faire des rapprochements avec, par exemple, certaines compositions rencontrées à Bhuvanesvar (Orissa) : un bassin annexé à un sanctuaire a été placé de telle sorte qu'il puisse réfléchir l'image du temple principal. Ainsi au temple de Mukteśvara (milieu du X^e siècle) un bassin allongé se trouve dans l'enceinte à l'arrière de l'édifice principal dont il reflète toute l'élévation, tandis qu'au temple de Brahmeśvara (milieu du XI^e siècle) le bassin situé à l'extérieur de l'enceinte et au sud du sanctuaire reflète ce dernier dans sa quasi totalité.

12. Voir Dumarçay 1987 p. 43 et 1996 p. 42 et fig. 17. En dehors de Darasuram (construit entre 1146 et 1173), le dispositif que l'on décrit ici se retrouve à Tribhuvanam (1178-1218) fortement altéré mais parfaitement reconnaissable, ainsi qu'autour de la chapelle de Subrahmaṇya érigée au XVIII^e siècle dans la cour du grand temple de Śiva à Tanjore ; il existait peut-être également à Tiruvarur (XI^e-XII^e siècle) ; enfin M. V. Lefèvre nous signale que certains détails pourraient faire penser à sa présence autour du temple de Candraśekhara à Vijayanagar, c'est-à-dire hors du Tamilnad.

13. Figure 6 ou Dumarçay 1987 photographie n° 8 : chaque taureau surmonte un orifice de remplissage/vidange.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

connu qui soit bien conservé entoure la chapelle de Subrahmaṇya à Tanjore : cette fois-ci le chaperon porte des paons, monture de Skanda-Subrahmaṇya[14].

La première conséquence de la présence d'un tel bassin-miroir est une modification de l'éclairage du soubassement du temple (et du bas des façades du rez-de-chaussée) : en effet tout en réfléchissant une partie des ensembles moulurés (cf. Dumarçay 1996 fig. 17), le dispositif ajoute un nouvel angle d'arrivée du flux lumineux, puisqu'il renvoie la lumière du jour vers le temple *par en dessous*. De plus il me semble que, grâce à l'instabilité foncière de sa surface réfléchissante, il ajoute un nouveau facteur d'animation au temple qui vient compléter celui plus lent et plus stable fourni par les cycles journalier et annuel de l'éclairage direct ; cette fois c'est un mouvement aléatoire qui transforme le décor architectural en des draperies ou des guirlandes agitées par le vent. Le procédé appartient ainsi à ceux, nombreux, qui visent à suggérer que le temple est en fête plus ou moins permanente. Enfin il est probable, comme le suggère J. Dumarçay, que des torchères ou des luminaires analogues étaient disposés à l'extérieur de « l'enceinte » miniature mais bien réelle que l'on vient de décrire[15] : ainsi les bassins entraient le soir dans un système créant autour du temple un cercle de lumières en constant mouvement pour suggérer une fois encore l'éclat et l'agitation d'une fête.

Ces effets d'éclairage se combinent avec le dédoublement du temple par réflexion, mais l'image est moins impressionnante que celle d'Angkor Vat puisque seule la partie inférieure du temple apparaît dans un miroir de taille réduite. Le résultat n'en est pas moins d'une grande richesse. En effet ce temple réfléchi se dresse au milieu de l'enceinte que constitue la bordure du bassin : les spectateurs qui se trouvent dans la cour du temple ont ainsi devant lui la vision d'ensemble d'un dispositif au centre duquel ils se trouvent cependant !

Nous ne savons pas quelle signification exacte était accordée à une telle composition mais nous y verrions volontiers un instrument d'amplification de certains rituels, circumambulation ou autres, qui ont lieu dans l'enceinte du temple et seraient ainsi virtuellement transposés à l'extérieur du sanctuaire : dès lors ce dernier tout entier est inclus dans l'espace cérémoniel que la procession définit en parcourant sa périphérie.

---

14. Une autre différence est que cette fois-ci le bassin n'est pas cloisonné ; voir Pichard 1995 pl. 16 et photo n° 87 (où une des images de paon est clairement visible).
15. Les traces d'un dispositif semblable se voient à Tribhuvanam.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Conclusion : le Linga réfléchi du Baray oriental

Dans les exemples que nous venons de citer, un miroir réel ou virtuel renvoie des structures matérielles qui sont, elles, bien réelles, qu'il s'agisse de la pyramide d'Angkor Vat ou des façades de Darasuram ; à la fois compléments et substituts du temple, les images réfléchies le mettent en scène esthétiquement et symboliquement et, éventuellement, l'amplifient pour l'intégrer à une vision cosmique dont il est le centre.

Certains architectes du Cambodge ancien ne se sont pas arrêtés là ; transposant dans le domaine des miroirs d'eau le procédé des images feintes, ils ont finalement su créer au XI^e^ siècle dans un temple lui-même immatériel un dispositif qui permettait de réfléchir l'immatériel. Pour obtenir ce résultat, ils ont agencé le nilomètre dont ils pourvoyaient le Baray occidental d'Angkor de telle sorte qu'y apparaissait une fausse image réfléchie dans un vrai miroir d'eau[16]. Sur une île artificielle érigée au milieu de ce gigantesque bassin réservoir (8 km x 2 km env.), ils ont bâti un massif destiné à être ennoyé aux hautes eaux : au centre géométrique de ce massif est évidée une cavité étroite et profonde qui reprend *en négatif* la forme d'un Liṅga régulier à trois sections qui serait disposé tête en bas (Fig. 7)[17]. Ainsi la partie inférieure de la cavité est cylindrique et se termine en bas par un fond hémisphérique (correspondant à la calotte du Liṅga) ; au-dessus se trouvent un élément de section octogonale, puis une partie supérieure de section carrée dont le sommet affleure au sommet du massif. Une conduite horizontale pénètre latéralement à la base du massif et aboutit en son centre, puis, remontant, débouche finalement au milieu du fond hémisphérique de notre cavité (donc au « sommet » du Liṅga).

Lorsque l'eau monte dans le baray autour du massif, elle atteint l'orifice de la conduite, y pénètre et la suit jusqu'au fond de la cavité puis remplit progressivement cette dernière. Finalement lorsque la cavité est pleine, celui qui se penche sur le haut du massif a sous ses yeux le spectacle de l'image d'un Liṅga dans l'eau ; cette image est inversée et elle est donc analogue à une image réfléchie, à cela près qu'elle ne correspond à aucune réalité hors du miroir qui lui-même est irréel : en définitive un faux miroir renvoie l'image visible d'un Liṅga immatériel – le Liṅga *niṣkala* – comme il convient à la forme la plus subtile de Śiva.

---

16. Pour une description très complète du dispositif (dont nous n'indiquons que les grandes lignes) voir Dumarçay 1998 p. 48 et 51 et fig. 30 (que nous reproduisons ici).
17. Rappelons que les trois sections de ces Liṅga (« réguliers ») sont respectivement (en partant du bas) carrée (c'est la « partie de Brahmā », *brahmabhāga*), octogonale (« partie de Viṣṇu », *viṣṇubhāga*) et enfin circulaire (« partie de Rudra », *rudrabhāga*), ce dernier élément étant couronné par un « arrondi sommital » (*śirovartana*) (pour une description voir par exemple *Mayamata* 34.72 et suiv.).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Je crois que parmi les nombreux jeux auxquels a donné lieu le Liṅga c'est un des plus beaux, mais c'est aussi un très bel exemple de la manière dont les artistes de l'Asie du Sud-Est ont cherché à traduire littéralement les concepts religieux les plus complexes[18]. En effet Śiva sous son aspect suprême est « sans partie » (*niṣkala*), « non manifesté » (*amūrta, avyakta*) et par conséquent à la fois immatériel et non représentable ; cependant pour le salut du dévot (et aussi pour les nécessités du rituel) il doit être rendu visible, et normalement c'est au Liṅga – symbole et non image – qu'est dévolu ce rôle. Dans le dispositif que nous venons de décrire, le Liṅga visible dans l'eau est doublement immatériel puisqu'il est, comme on l'a vu, la réflexion d'un objet sans réalité tangible donc parfaitement *niṣkala*. Cependant, il ne faut pas l'oublier, ce dispositif qui fait apparaître le Liṅga – comme lors d'un véritable *liṅgodbhava* – est aussi de façon beaucoup plus prosaïque un nilomètre, c'est-à-dire un appareil destiné à signaler quand le niveau de l'eau dans le réservoir est suffisamment haut pour permettre l'irrigation. La combinaison de ces deux aspects aboutit à ce que l'apparition du Liṅga – celle de Śiva – coïncide avec l'atteinte du niveau nécessaire au lancement des travaux agricoles. En d'autres termes Śiva se manifeste pour inaugurer ces travaux, preuve évidente que c'est bien lui qui règle l'ordre et le fonctionnement du royaume, que c'est donc de lui que le roi tire sa toute-puissance.

Le temple vu comme un miroir

S'il est évidemment le miroir parfaitement passif du contexte dans lequel il a été fondé et de ceux dans lesquels s'est déroulée son histoire, le temple peut aussi à travers son architecture (et son iconographie) offrir un reflet subtil de l'obédience dont il relève et des variations qu'elle peut subir. C'est à ce second aspect que nous nous intéresserons ici.

Obédience, iconographie et architecture

– L'affichage monumental de l'obédience

Le temple est normalement construit, décoré et agencé pour réfléchir son obédience (ce terme étant à prendre dans un sens plus ou moins précis selon les cas), ce qui se traduit au premier chef par l'iconographie et diverses caractéristiques (aménagements rituels, présence de certaines chapelles, etc.). Cette obédience peut aussi être affichée de façon très monumentale : il suffit de penser au temple de Gangaikondacolapuram qui affirme son śivaïsme de toute sa hauteur – une soixantaine de mètres – puisque de son soubassement au sommet

18. Sur cette question voir d'autres exemples dans Dagens 1996 p. 370.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

du toit qui couronne sa superstructure il est traité comme un gigantesque Liṅga à trois sections, du type dont on a déjà parlé[19]. Pour obtenir ce résultat l'architecte a transposé en le réinventant un modèle d'édifice bien connu dans la littérature technique sous le nom de *vesara* : un temple dont la partie inférieure (soubassement, corps et entablement) est carrée, l'étage sous toit octogonal et le toit ainsi que le motif de couronnement circulaires. À Gangai le passage du carré à l'octogone se fait au milieu de la superstructure, ce qui tourne à l'exploit dans la mesure où il a fallu gauchir le plan théoriquement orthogonal des édicules qui parent les angles des différents faux étages. Pour le reste il est évident que ce traitement de l'édifice aboutit à en faire une manifestation monumentale visible et extérieure du Liṅga que ce même édifice enferme dans sa cella.

Dans un autre genre, le miroir monumental qu'est l'architecture du temple est parfois déformant et cela de façon volontaire comme cela peut se voir à Goa, où ont été construits au XVIII^e^ siècle des temples hindous déguisés en églises[20]. L'exemple est d'autant plus remarquable que d'un côté l'adaptation de la forme chrétienne à la structure hindoue est suffisamment habile pour que l'édifice qui aurait pu être monstrueux soit harmonieux et « naturel », tandis que de l'autre le résultat obtenu montre bien le caractère très formel d'un déguisement, qui ne trompait personne mais qui évitait de transgresser de façon visible les normes « chrétiennes » qu'avaient dictées l'Inquisition dès le XVI^e^ siècle[21].

Pour en revenir au cas général où le temple affiche son obédience, les procédés employés à cet effet sont analogues à ceux utilisés dans l'iconographie – on pourvoit l'édifice d'une série de signes caractéristiques relevant d'un code définissant l'obédience concernée – et la différence est surtout une différence d'échelle ou de nature.

– D'une obédience à l'autre : le cas de l'iconographie

Plus ou moins patents, les signes d'identification prennent toute leur importance lorsque l'objet qu'ils définissent change de destination : en général on s'efforce alors de ne laisser subsister que ceux qui ne sont pas en contradiction évidente avec la nouvelle définition que reçoit l'objet. Là encore l'iconographie peut nous fournir des points de comparaison, même si l'adaptation d'images à une nouvelle norme est

19. Cf. Pichard et al. 1994, en particulier p. 89-91.
20. Voir en particulier Mitragotri 1983 ou Doshi & Shirodkar 1983.
21. Signalons que dans le même genre, mais en sens inverse, on a construit il y a une quinzaine d'années au Tamilnad une église en forme de temple hindou ; il ne s'agissait pas de dissimuler la transgression d'une norme, mais au contraire de témoigner d'une ouverture – à prétention « œcuménique » mais purement formelle – à une norme contraire ; on ajoutera que cette église est un mauvais pastiche du pire Vijayanagar moderne, le « Saint Sulpice » de l'Inde du Sud.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

relativement rare, sachant que l'on préfère souvent détruire l'image ancienne et la remplacer par une autre conforme à la nouvelle doctrine ; nous présenterons ici trois exemples caractéristiques et bien connus empruntés au Cambodge ancien et moderne.

Au XIII^e^ siècle lorsque le royaume khmer passe du bouddhisme du Mahāyāna favorisé par Jayavarman VII au śivaïsme qui semble avoir été particulièrement sectaire d'un de ses successeurs, des images (statues ou reliefs) d'Avalokiteśvara à quatre bras deviennent des représentations de Śiva par ablation des bras supérieurs et suppression de l'image du Buddha Amitābha dans le chignon ; quant aux représentations du Buddha assis en méditation, elles sont transformées en celles de Śiva yogin ou même en des Liṅga (par suppression des bras et de la tête !)[22] ; à la même période enfin, il semble, à en croire Tcheou Ta Kouan, que les tours à quatre visages des portes d'Angkor se voient coiffées d'une cinquième tête et deviennent ainsi identifiables à des têtes de Śiva à cinq visages[23].

Plus tard, à la période post-angkorienne, un phénomène analogue mais moins brutal concerne la réutilisation d'images du Buddha sur nāga de l'époque angkorienne ; ces images dont la multiplication (fin du XI^e^ siècle-début du XIII^e^) avait été liée au développement du Mahāyāna ont été à l'époque post-angkorienne fréquemment identifiées à des représentations de Viṣṇu (Prah Noreay), considéré par excellence comme le personnage divin ayant un serpent pour « monture ». Dans la mesure où l'on désirait utiliser de telles images comme représentations du *Buddha* il était donc indispensable d'en éliminer les éléments qui les identifiaient à un autre membre du panthéon – au demeurant respectable et respecté : ce résultat a tout simplement été obtenu par la suppression du nāga qui servait de siège et d'abri au Buddha, en ôtant son capuchon et en effaçant les écailles qui décoraient ses anneaux[24].

Le troisième exemple est plus anecdotique. Il concerne une statue équestre de Napoléon III installée dans l'enceinte du palais royal de Phnom Penh après avoir été transformée en effigie du roi Norodom par simple substitution d'une tête du souverain cambodgien à celle de l'empereur français déchu[25].

– D'une obédience à l'autre : le cas de l'architecture

En architecture, les problèmes sont un peu différents. Tout d'abord la banalité fréquente des édifices fait que leur obédience est plus

22. Voir Dagens 1969 p. 147.
23. Voir Dagens 1969 p. 156.
24. On peut voir plusieurs statues transformées de la sorte au dépôt archéologique d'Angkor.
25. Jacques Dumarçay nous signale que cette transformation a été faite en France (plus précisément à Saint-Rémy-les-Chevreuse) avant l'expédition de la statue au Cambodge.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

souvent affirmée par le biais de l'iconographie qu'à travers l'agencement de l'architecture elle-même (ce qui nous ramène au problème précédent et aux monuments khmers dont la transformation la plus visible a été la suppression ou la transformation des images bouddhiques qui décoraient leurs murs). Dans une autre optique il arrive également que le temple réutilisé soit en mauvais état et que la communauté qui le prend en charge ne soit pas en mesure de faire autre chose que de réoccuper les lieux en se limitant à quelques aménagements absolument indispensables. Cela étant on constate que la récupération des lieux de culte peut être accompagnée de transformations qui dépassent la simple mise à jour iconographique.

Il s'agit parfois de l'aménagement du sanctuaire où se situe le temple : on en a de bons exemples en Inde du Sud avec des temples de Śiva devenus ceux de Vīrabhadra ; le sanctuaire qui les contient et qui était initialement orienté à l'est a été réorienté vers le nord, ce qui est la norme pour les temples de Vīrabhadra : cette modification peut se manifester aussi bien par le percement d'une simple porte sur le côté nord du mur d'enceinte que par l'érection d'un pavillon d'entrée imposant[26]. D'autres aménagements sont directement liés aux pratiques sectaires : c'est ainsi que le bouddhisme Theravāda privilégie la méditation des moines et des fidèles devant les images, ce qui pousse à rendre celles-ci plus visibles et plus accessibles. La conséquence en est que la cella d'un temple récupéré (brahmanique ou mahāyānique) est souvent abandonnée au profit de l'espace qui la précède (pavillon, porche, galerie ou même cour que l'on couvrira pour l'occasion)[27].

Cela étant, l'adéquation de l'architecture à une obédience religieuse peut se traduire de façon beaucoup plus subtile et aussi beaucoup plus « technique », comme cela a pu être constaté en Indonésie, où l'exemple de Borobudur est spécialement intéressant puisqu'un changement d'obédience s'y est traduit par des modifications dans la technique architecturale elle-même.

---

26. Voir Dagens 1984 t. I, p. 102, 539, etc.

27 À Vat Phu les images bouddhiques modernes sont installées dans le pavillon de l'ancien temple de Śiva ; à Angkor Vat elles sont (ou plus exactement étaient jusqu'en 1975) groupées dans les galeries cruciformes du rez-de-chaussée de la pyramide du temple-montagne dédié à l'origine à Viṣṇu. Enfin à Ban Chaniang (province de Surin, Thaïlande, cf. Dagens 1991) l'ensemble du sanctuaire mahāyānique que constituait la chapelle d'hôpital érigée sous Jayavarman VII (fin XII^{e}-début XIII^{e} s.) a été englobé à l'époque moderne dans le soubassement d'un *vihāra* theravādin, le mur d'enceinte de l'ancien sanctuaire étant utilisé comme mur de soutènement pour ce soubassement !

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le cas de Borobudur

– Les effets perspectifs dans le monde indien[28]

Les architectes du monde indien ont souvent fait appel, on l'a déjà signalé, aux effets perspectifs, utilisant différents procédés qu'ils ont d'ailleurs souvent combinés. Certains reposent sur de simples jeux de proportions : réduction progressive de la hauteur et de la largeur des niveaux d'une structure pyramidale, rétrécissement progressif de la largeur des escaliers qui escaladent une pyramide à degrés ou encore fruit donné aux murs verticaux (pour suggérer une fuite convergente vers le haut) ; d'autres concernent le traitement des limites des niveaux successifs de l'élévation : suppression des éléments moulurés ou autres marquant la base des différents niveaux supérieurs, et amplification de ceux soulignant le sommet des mêmes niveaux, etc.

La technique semble être bien établie en Inde du Sud dès la fin du VII^e^ siècle, témoin sa mise en oeuvre dans des monuments construits par la dynastie pallava (eg. le Temple du rivage – Shore Temple – à Mahabalipuram) ; de là elle passe en Indonésie où on la retrouve au milieu du VIII^e^ siècle, puis au Cambodge où son usage est attesté au début du IX^e^ et enfin en Birmanie (premiers témoignages au XI^e^ siècle ?). À chacune de ces étapes cependant elle a été renouvelée et repensée : c'est ainsi que les maîtres d'œuvre indonésiens semblent transférer à une pyramide ce qui en Inde était appliqué aux superstructures, tandis que les architectes du Cambodge développent, en particulier à Ta Kev, la notion temporelle avant d'éliminer les artifices pour élaborer avec Angkor Vat une composition en perspective où le fidèle se voit imposer une succession de vues du monument qu'il découvre ainsi peu à peu[29].

– Du brahmanisme au bouddhisme

Si ces effets perspectifs ont donc été utilisés un peu partout en Asie du sud et du sud-est, la singularité de l'Indonésie semble bien résider dans le caractère sectaire qui a gouverné leur emploi : ainsi présents dans les premiers monuments brahmaniques construits sur le plateau de Dieng, on ne les retrouve pas dans les monuments bouddhiques construits à partir du milieu du VIII^e^ siècle (eg. Candi Sewu), alors que leur emploi demeure systématique dans les monuments brahmaniques du IX^e^ siècle (eg. Candi Prambanan). Le caractère sectaire de leur présence ou de leur absence apparaît cependant de la façon la plus remarquable à Borobudur, monument commencé par la dynastie Sañjaya de religion brahmanique vers 770 et « récupéré » en cours de

28. Nous empruntons les données générales qui suivent à J. Dumarçay (en particulier 1983 p. 11 et suiv.).
29. Dumarçay 1983 p. 31-34.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

construction, une vingtaine d'années plus tard, par les Śailendra, qui eux étaient des bouddhistes[30].

Si nous ne savons pas exactement à quoi aurait ressemblé le monument prévu initialement par les Sañjaya s'il avait été poussé à son terme, il est au moins certain que sa base aurait comporté deux degrés et que le traitement des escaliers d'accès comme celui des murs de soutènement était tel qu'il provoquait des effets perspectifs suggérant un monument plus élevé qu'il n'était en réalité. Lorsqu'ils prennent le pouvoir, les Śailendra bouddhistes, décident – pour des raisons très certainement politiques – de récupérer la structure en construction qui était déjà en passe de devenir un des ensembles architecturaux les plus spectaculaires de la région. Ils ont donc utilisé la base à deux degrés déjà construite comme support d'un vaste stūpa d'un type bien connu en Inde (eg. à Lauriya Nandangarh[31]). Cependant, et c'est le point qui nous intéresse ici, la mise en chantier de ce stūpa a été accompagnée de la suppression des effets perspectifs mis en place initialement, suppression que ne justifiait aucune raison technique (Fig. 8) : pour obtenir ce résultat le (nouveau) maître d'œuvre a rétréci la volée inférieure des escaliers, réduite ainsi à la même largeur que la volée supérieure, et a modifié le traitement des murs de soutènement en ajoutant une base au 2^{e} degré, et, au 1er degré, une balustrade dissimulant l'absence de base. Par la suite, la conjonction d'un effondrement du stūpa en construction et de variations doctrinales conduira finalement au monument que nous connaissons, où un stūpa (plus petit que celui qui avait été prévu) est surélevé par trois degrés circulaires dont chacun porte une rangée de petits stūpa ajourés : un ensemble extraordinaire mais bien loin et du projet brahmanique initial et du modèle bouddhique indien un moment adapté.

– ***Politique et religion***

Cette importance attachée aux effets perspectifs dans la transformation du monument montre, s'il en est besoin, que leur emploi n'était absolument pas neutre et ne pouvait se justifier par une simple recherche esthétique. Il faut donc y voir une sorte de « signature » dont on peut se demander si elle avait des implications politiques et/ou religieuses : en d'autres termes la question est de savoir à quel genre de norme se rattachait de façon positive ou négative la technique des effets perspectifs.

D'un point de vue strictement religieux on voit mal quelle opposition entre le bouddhisme et le brahmanisme pourrait être traduite

30. Voir en particulier Dumarçay 1998 p. 64 et suiv. auquel nous empruntons les éléments de notre figure 8.
31. Sur ce monument voir l'article ancien où J. van Lohuizen-de-Leuuw (1956) soulignait une série de points pouvant suggérer sa parenté avec Borobudur.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

de la sorte, que ce soit au point de vue théologique ou à celui des pratiques, d'autant plus qu'en Indonésie nous sommes dans le domaine du Mahāyāna, dont malgré tout la parenté avec le brahmanisme est étroite, en particulier en ce qui concerne les pratiques. Si Borobudur avait été le seul monument concerné, on aurait pu penser à une opposition qui ne porterait pas tant sur l'obédience religieuse que sur la nature du stūpa (non pas celui que nous connaissons mais celui qui était initialement prévu au moment de la bouddhisation du monument) ; on aurait eu éventuellement la traduction d'une opposition entre deux formes architecturales : le temple « aérien » et « creux » et le stūpa « chthonien » et « massif », bref entre un édifice plus élancé que nature dans un cas, moins apprêté ou peut-être plus statique dans l'autre. Cependant le problème est que si Borobudur est, sauf erreur, le seul stūpa du bouddhisme indonésien, le parti de la *non-utilisation* des effets perspectifs est en revanche général dans les monuments indonésiens bouddhiques.

On en arrive donc à l'hypothèse politique, celle d'ailleurs que propose J. Dumarçay (1998 p. 67). Les effets perspectifs seraient la signature des Sañjaya et leur absence serait donc celle des Śailendra ; exprimée crûment de la sorte, l'idée est sans doute à nuancer et pose certainement quelques problèmes. Cependant elle a pour elle d'avoir, en Inde, un parallèle à peu près contemporain (plus exactement très légèrement antérieur) ; bien connu, il concerne les activités architecturales de deux dynasties rivales du début du VIII^e^ siècle, les Cālukya de Badami et les Pallava de Kancipuram, et traduit ce que l'on peut appeler le « vol d'une signature ».

– De Kancipuram à Pattadakal

L'histoire est en apparence assez différente de celle qui nous concerne ici. Quelques années après avoir occupé victorieusement Kancipuram, la capitale des Pallava, les Cālukya font construire dans leur propre capitale de Pattadakal par un architecte (*sūtradhārin*) nommé Tribhuvanācārya le temple de Lokeśvara (connu actuellement sous le nom de Virūpākṣa) : par ses dimensions – c'est le plus grand des temples cālukya – comme par le jeu de ses masses et certains détails de son organisation il est à l'évidence inspiré du Kailāsanātha, le grand temple de la capitale pallava et jusque-là le plus vaste de la péninsule[32].

Une telle commande était certainement pour les Cālukya une manière de traduire de façon monumentale le transfert de la suprématie d'une capitale à l'autre. Le procédé employé est intéressant ; en effet, à y regarder de près, on constate que Tribhuvanācārya ne s'est pas contenté

32. Voir Michell 1975 p. 4 et 50 et suiv. et pl. 34, 38 et 39 (Pattadakal), ainsi que Meister & Dhaky 1983 t. I fig. 41 et 42, t. II pl. 19-21 (Kancipuram).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

de construire un temple aussi vaste (même un peu plus que celui des Pallava) mais qu'il s'est également inspiré de toute une série de détails qui jusque-là différenciaient les temples pallava des temples cālukya (un toit plus petit, des faux étages moins élevés, un profil différent). Ainsi dépassant la simple question des dimensions mais sans copier servilement le modèle pallava, loin de là même, l'architecte de Pattadakal lui a quand même emprunté suffisamment pour que la dynastie Cālukya puisse s'en attribuer la « signature » et de façon durable : désormais c'est ce nouveau temple de Pattadakal qui sert de « modèle » au Karnataka ; de plus, quelques décennies plus tard, c'est lui qui est utilisé par l'architecte-sculpteur du Kailāsa d'Ellora, le gigantesque temple rupestre construit par les Rāṣṭrakūṭa (successeurs des Cālukya) mais aussi l'avatar le plus septentrional du parti à faux-étages et enfin l'un des plus beaux témoignages de la complexité du tissage de l'art indien.

Pour en revenir au problème qui nous préoccupait initialement, le phénomène qui s'est passé en Inde du Sud confirme que les styles architecturaux pouvaient se voir attribuer une image politique qui justifiait soit leur « emprunt », témoin Pattadakal, soit leur rejet, témoin Borobudur. Nous étions partis de l'iconographie, mais on peut y revenir. En effet les emprunts « stylistiques » dont nous venons de parler sont bien évidemment à rapprocher des statues ramenées en prises de guerre, cas qui se rencontre aussi bien en Inde qu'en Asie du Sud-Est, qu'il s'agisse des statues cālukya retrouvées à Gangai, des bronzes khmers actuellement à Mandalay ou de la statue de Bhagavatī ramenée du Champa par Rājendravarman, roi du Cambodge, au milieu du X^{e} siècle[33].

Conclusion

Objet réfléchi dans un miroir ou miroir lui-même, le temple est utilisé pour traduire la norme ou l'afficher. Dans les quelques exemples que nous avons passés en revue, il l'affiche d'une façon ou d'une autre, parfois très subtilement, quand il s'agit des miroirs d'eau, d'effets perspectifs ou de certaines mises en abyme, d'autres fois de manière beaucoup plus monumentale, témoin le Liṅga de Gangai, ou l'exaltation du temple au sommet de sa superstructure. Nous avons vu également que dans le cas du Liṅga du Baray, le miroir travaillait sur deux plans : tout en reflétant la puissance immatérielle du Liṅga suprême, il servait

33. Voir à ce sujet les remarques de Françoise L'Hernault à propos des statues de Gangai (in Pichard et al. 1994 p. 151-155) et celles de J. Boisselier pour les bronzes de Mandalay (« Notes sur l'art du bronze dans l'ancien Cambodge », *Artibus Asiae*, t. 29, 1967, p. 312 et suiv.) et la statue de Bhagavatī (*ibid.* p. 279).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

aussi à signifier au royaume l'appui direct que Śiva apportait au souverain dans sa conduite des affaires publiques.

Mais le miroir n'est pas forcément fidèle : Borobudur, Pattadakal, comme d'ailleurs aussi Goa, ont montré que le même temple (ou sa forme dans le cas de Goa) peut être utilisé pour détourner la norme ou permettre sa réappropriation. Ainsi à Borobudur l'architecture qui traduisait *une* norme a été en quelque sorte brisée pour en afficher une autre – contradictoire ; le plus extraordinaire est sans doute que l'on ait voulu rendre l'édifice plus beau en annulant le procédé d'embellissement utilisé jusque-là ! À Pattadakal l'appropriation s'est faite par le biais des dimensions et des proportions, mais rien ne permet de confondre le produit de cette appropriation avec le modèle auquel ont été faits les emprunts ; le monument reste cālukya même si la signature pallava a été « volée ». À Goa il ne s'agissait pas de rejeter une norme ou de se l'approprier mais simplement de la contourner, le pouvoir politique passant ainsi discrètement par-dessus les interdits mis en place par la puissance religieuse sur laquelle il s'appuyait par ailleurs.

Bibliographie

Dagens (B.), 1969 : « Étude sur l'iconographie du Bayon », dans *Arts asiatiques*, t. XIX, p. 123-167.

Dagens (B.), 1984 : *Entre Alampur et Śrīśailam – recherches archéologiques en Andhra-Pradesh*, 2 vol., Pondichéry (I.F.I.).

Dagens (B.), 1991 : « Centralisme et architecture : les hôpitaux de Jayavarman VII en Thaïlande », dans *Récentes recherches en archéologie en Thaïlande* (Bangkok) p. 24-35.

Dagens (B.), 1994 : « Le temple indien en Asie du sud-est – archéologie d'une forme », dans *Recherches nouvelles sur le Cambodge*, Paris (E.F.E.O.) p. 259-272.

Dagens (B.), 1996 : « Le temple corps du dieu », dans *Langue, style et structure dans le monde indien – Centenaire de Louis Renou*, éd. par N. Balbir, G.-J. Pinault et J. Fezas, Paris (Bibliothèque de l'E.P.H.E. – IV^{ème} section), p. 353-383.

Doshi (Saryu) & Shirodkar (P.P.), 1983 : "Temple Sanctuaries, Expression of Devotion", dans *Goa – Cultural Patterns*, ed. Saryu Doshi (Bombay, Marg Publications), p. 53-60 (et illustrations ad loc.).

Dumarçay (J.), 1967 : *Le Bayon. Histoire architecturale du temple. Atlas et Notices des planches*, Paris (E.F.E.O.).

Dumarçay (J.), 1972 : *Phnom Bakheng, Étude architecturale du temple*, Paris (E.F.E.O.).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Dumarçay (J.), 1983 : *Les effets perspectifs de l'Architecture de l'Asie Méridionale*, Paris (E.F.E.O.).

Dumarçay (J.), 1987 : « Étude architecturale », dans F. L'Hernault, P.R. Srinivasan et J. Dumarçay, *Darasuram*, 2 vol., Paris (E.F.E.O.).

Dumarçay (J.), 1993 : *Histoire de l'architecture de Java*, Paris (E.F.E.O.).

Dumarçay (J.), 1996 : *Babel ruinée – Petit traité du regard porté sur l'architecture en Asie Méridionale*, Paris (Librairie Oriens).

Dumarçay (J.), 1998 : *L'architecture et ses modèles en Asie du sud-est*, Paris (Librairie Oriens).

Lohuizen-De Leeuw (J.E. van), 1956 : "South-East Asian Architecture and the stupa of Nandangarh", dans *Artibus Asiae*, t. 19, p. 279-290.

Kramrisch (S.), 1946 : *The Hindu Temple*, 2 vol., Calcutta (+rééd).

Meister & Dhakym, 1983 : *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture*, ed. by Michael W. Meister and M.A. Dhaky. Vol. I, part 1: *Lower Dravidadeśa 200 B.C.-A.D.1324*, 2 tomes, New Delhi.

Mitragotri (V.R.), 1983 : "The Influence of Western Architecture on the Temples of Goa (18th Century to 20th Century)", dans *Rangavalli. Recent Researches in Indology* [= Mélanges S.R. Rao], p. 279-287.

Michell (George), 1975 : *Early Western Calukyan Temples*, 2 vol., London (A.A.R.P.).

Nafilyan (G.), 1969 : *Angkor Vat, Description graphique du temple*, Paris (E.F.E.O.).

Pichard (P.), L'Hernault (F.), Boudignon (F.), Thyagarajan (L.), 1994 : *Vingt ans après Tanjavur, Gangaikondacholapuram*, 2 vol., Paris (E.F.E.O.).

Pichard (P.), 1995 : *Tanjavur Bṛhadīśvara. An Architectural Study*, New Delhi (I.G.N.C.A.) – Pondicherry (E.F.E.O.).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

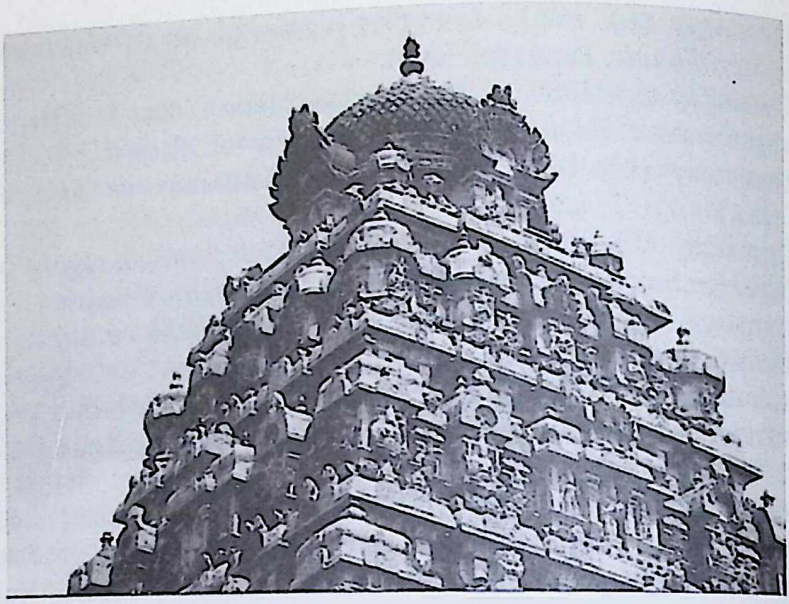


Fig. 1. Sommet de la superstructure de Darasuram (édifice sommital et édicules sur les faux étages) (*photo B.D.*).

Fig. 2. Pièce d'accent figurant Varuṇa monté sur un haṃsa (Angkor) (*photo E.F.E.O.*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

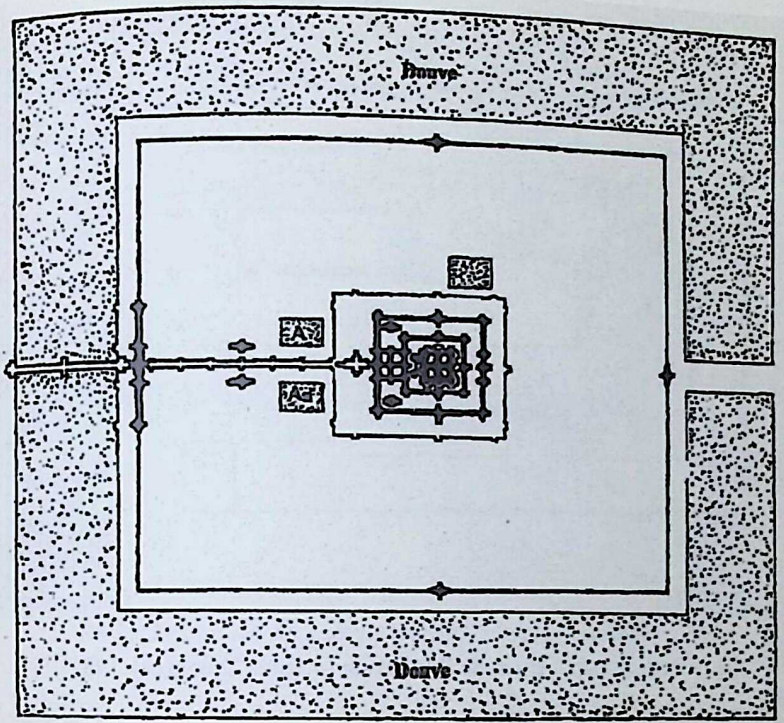


Fig. 3. Angkor Vat – plan d'ensemble masse (d'après Dumarçay 1983).

Fig. 4. Angkor Vat – le temple vu du nord-ouest (*photo Vincent Lefèvre*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

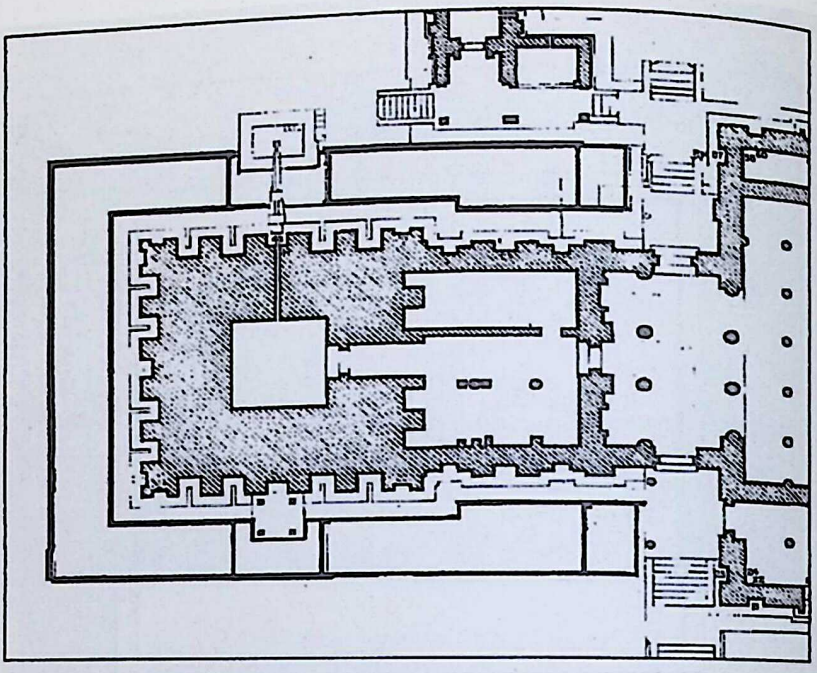


Fig. 5. Plan du miroir d'eau de Darasuram (d'après Dumarçay 1987).

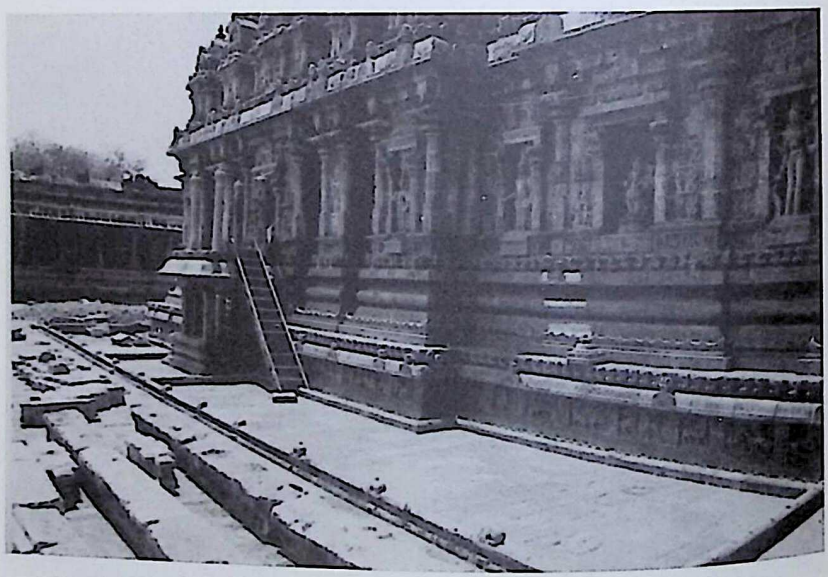


Fig. 6. Darasuram – bassin miroir sur le côté sud du temple (*photo B.D.*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

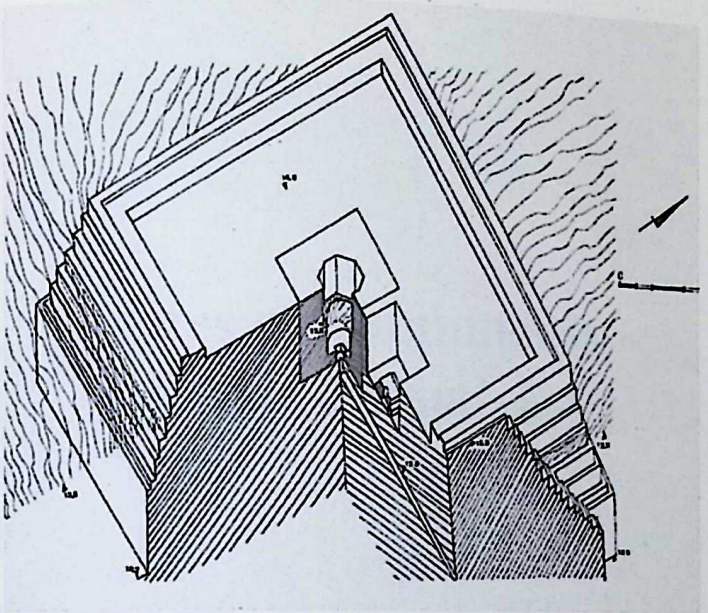


Fig. 7. Nilomètre du Baray occidental (d'après Dumarçay 1998).

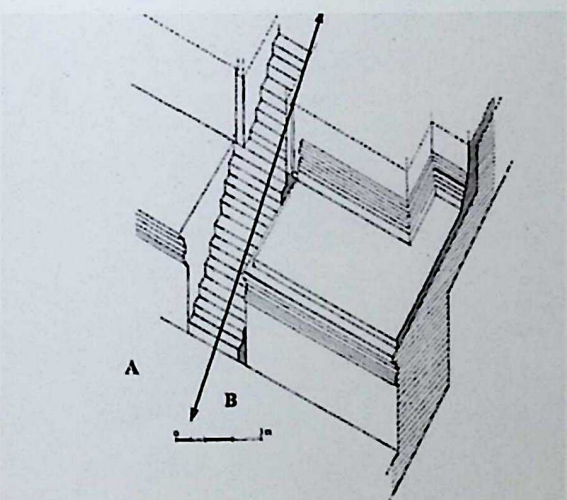


Fig. 8. Les effets perspectifs et leur suppression à Borobudur (d'après Dumarçay 1998, remanié).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Sites et Monuments d'Asie du Sud-Est

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le temple indien en Asie du Sud-Est, archéologie d'une forme

La définition des rapports entre l'architecture ancienne de l'Asie du Sud-Est indianisée – plus précisément celle du Cambodge à laquelle on s'attachera ici – et l'architecture indienne n'est pas aisée en dépit de l'évidence de leur parenté et de la filiation de l'une vis-à-vis de l'autre.

Destinés à des cultes indiens, construits dans une atmosphère culturelle fortement indianisée, les temples de l'Asie du Sud-Est sont bien évidemment des « temples indiens ». La première idée qui vient à l'esprit à propos de leur architecture est qu'elle a pour point de départ des temples construits par des architectes indiens pour des colonies indiennes : sur la base de ces modèles se seraient développées des écoles locales qui se seraient progressivement émancipées (tout en étant éventuellement nourries par de nouveaux apports indiens). Il y aurait donc eu « importation » initiale de formes concrètes, puis évolution originale locale, selon un processus analogue à celui qui se constate pour la paléographie.

Rien d'impossible à cela. De nos jours la diaspora indienne à travers le monde fait venir des architectes traditionnels (*sthapati*) pour lui construire des temples qui sont des copies fidèles de ceux de la métropole. On peut penser que les premières colonies indiennes installées en Asie du Sud-Est n'ont pas procédé autrement.

Mais l'étude des monuments du Cambodge ancien conduit à des constatations contradictoires. Tout d'abord ils apparaissent souvent, et cela est surtout sensible au niveau de la composition et de l'organisation, comme plus « indiens » que les temples de l'Inde ou, si l'on préfère, ils semblent correspondre à une sorte de temple indien aussi idéal dans sa perfection qu'introuvable sur le sol indien. D'un autre côté ils témoignent d'un vocabulaire de formes dont la parenté avec les formes indiennes est plus proche, même pour les plus anciens monuments, d'un cousinage lointain que d'une filiation directe : moins nombreuses et souvent plus simples, elles apparaissent également comme originales, renouvelées, repensées, recréées en quelque sorte. Bref l'impression est que dès ses premières manifestations l'architecture « indienne » de l'Asie du Sud-Est est originale dans ses réalisations matérielles par rapport à ses sources indiennes indubitables.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Pour essayer d'y voir plus clair, on s'efforcera tout d'abord de présenter le temple indien comme une catégorie architecturale répondant à une fonction donnée et de voir la façon dont les traités d'architecture indiens présentent cette catégorie. On examinera ensuite comment les temples « indiens » du Cambodge ancien s'intègrent dans ce schéma et on proposera pour terminer une hypothèse sur la façon dont la transmission a pu se faire d'un monde culturel à l'autre[1].

QU'EST-CE QU'UN TEMPLE INDIEN ?

Si l'on veut donner une définition fonctionnelle du temple indien on peut dire qu'il s'agit d'une habitation destinée à un dieu dont la présence permanente est assurée par un culte régulier exécuté sur une représentation matérielle qui peut être une image ou un symbole. On peut ajouter que ce culte est accompli par un officiant qui agit en faveur et au nom d'une communauté dont les autres membres ont un rôle « passif » de spectateurs et de commanditaires.

LE PROGRAMME MINIMUM DU TEMPLE ET LA CELLA. - Cette définition peut paraître sommaire et banale mais elle correspond, à notre sens, à ce que l'on peut appeler le « programme minimum » du temple : elle regroupe l'ensemble des conditions nécessaires et suffisantes pour que le temple soit un temple, puisque d'une part nombre de temples se limitent à sa simple traduction architecturale et que d'autre part on la retrouve traduite, d'une façon ou d'une autre, dans l'architecture de pratiquement tous les temples, même les plus vastes.

En effet, à y regarder de près, le seul point commun à tous les temples indiens, grands sanctuaires complexes ou au contraire petits temples de divinités villageoises, est la présence au centre de leur dispositif architectural d'une cella, c'est-à-dire d'une pièce où est installée la représentation du dieu titulaire du temple[2]. Jamais très grande, même dans les temples importants, cette pièce est parfois très

---

1. Pour l'illustration graphique, nous renvoyons implicitement, afin de ne pas multiplier les notes, aux relevés publiés dans les ouvrages généraux ou les monographies signalés dans la bibliographie aussi bien pour l'Inde (BROWN 1965, DAGENS 1985, DONALDSON 1985-1987, DUMARÇAY 1975 et 1987, LEGRAND 1987, MEISTER-DHAKY 1983 et 1986, RAJAN 1981, SARKAR 1978) que pour le Cambodge ancien (BOISSELIER 1966, DUMARÇAY 1967-1973, 1971, 1972 et 1988, PARMENTIER 1927 et 1939, PICHARD 1976, NAFILYAN 1969, STERN 1965).

2. Signalons pour ne pas y revenir que ce qui est dit ici à propos du temple est également valable pour les « chapelles » qui peuvent l'entourer (ci-dessous) ; en effet une chapelle n'est jamais que l'habitation d'un dieu assesseur (skr. *parivāra*) du dieu du temple principal ; à ce titre elle est, elle aussi, bâtie autour d'une cella et elle est susceptible de recevoir les mêmes types de développement que le temple.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

petite. Cela s'explique fort bien puisqu'elle n'est pas un lieu de réunion pour les fidèles : il suffit qu'elle puisse contenir la représentation du dieu et que l'officiant puisse procéder au culte sur cette représentation et devant elle. Dans les cas de cella de petites dimensions c'est souvent de la porte qu'il effectue les rites. Les dimensions sont guidées par celles de l'image (auxquelles elles sont généralement liées par des rapports proportionnels), éventuellement par les nécessités du culte et enfin par des contraintes architecturales[3]. On peut ajouter que le dispositif intérieur de cette cella reste toujours très simple[4], que la représentation du dieu est le plus souvent placée au centre, que cette pièce n'est pas forcément obscure, qu'elle peut avoir plusieurs portes cardinales, etc. Sur le dernier point il faut cependant préciser que, lorsqu'elle est unique, la porte de la cella est, sauf cas exceptionnel, située en face du dieu : lorsqu'il y en a plusieurs, c'est celle qui se trouve dans cette position qui est la porte principale et détermine l'axe majeur du temple.

L'HABILLAGE DE LA CELLA. - La cella est donc avant tout un volume intérieur ; son habillage architectural est plus ou moins poussé. Il se présente au minimum comme l'assemblage de quatre murs dont l'un est percé d'une porte et qui supportent une couverture quelconque[5]. L'édifice ainsi obtenu peut être considéré comme le temple élémentaire ; ajoutons que statistiquement c'est le plus répandu en Inde

---

3. Il s'agit surtout des contraintes liées à la couverture de la cella : l'emploi de la voûte proprement dite est tout à fait exceptionnel, celui des charpentes à fermes très localisé (ci-dessous) ; la couverture de la cella est donc généralement assurée par un toit plat (avec les contraintes de portée qu'implique l'absence quasi générale de supports intermédiaires) ou par un dispositif à encorbellement (ou tas-de-charge), c'est-à-dire un dispositif d'autant plus lourd que l'espace à couvrir est large (ce qui entraîne très souvent un épaississement des murs périphériques de la cella qui le supportent, voir ci-dessous). Des circonstances climatiques particulières peuvent conduire à des modes de couverture différents : ainsi au Kerala ou au Népal. Mais les grands toits à charpente du Kerala servent le plus souvent à protéger une couverture lourde en maçonnerie (parfois même une superstructure à faux étages) qu'ils dissimulent : eg. SARKAR 1978 fig. 51 ou pl. XXXVII a et b (dans ces deux derniers cas la charpente a disparu mais son existence antérieure ne fait aucun doute).

4. En dehors du piédestal qui porte la représentation divine, le seul élément presque constant est le dispositif qui permet d'évacuer à l'extérieur de la cella les liquides versés sur le dieu lors du culte. Son importance est telle qu'on le trouve même dans des temples rupestres où sa mise en place n'est pas des plus simples ainsi qu'en témoignent les dispositifs complexes adoptés à Ellora (eg. grotte XXIX : RAJAN 1981 pl. CXLII), Bhairavakonda (eg. grottes II et III : *ibid* fig. 63-64), etc.

5. Pour simplifier l'exposé on ne parlera pas ici des temples rupestres, qui au demeurant ne posent pas de problèmes particuliers : les uns se limitent à une cella, les autres habillent celle-ci selon des principes analogues à ceux que l'on rencontre dans les temples construits.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

puisque c'est à cela que se limitent la plupart des temples de divinités villageoises[6].

Mais la volonté de magnifier la demeure du dieu, celle de manifester la dévotion des commanditaires aussi bien que leur pouvoir économique et/ou politique et de nombreuses autres raisons poussent très souvent à ne pas se borner à cet habillage élémentaire et à concevoir des dispositifs plus amples et plus complexes. Ceux-ci sont obtenus par un développement de l'édifice contenant la cella (beaucoup plus que par un agrandissement de celle-ci), aussi bien que par l'adjonction à cet édifice, simple ou développé, de corps de bâtiment annexes et par la mise en place de dépendances autour de l'ensemble simple ou complexe ainsi obtenu. D'une façon générale ces amplifications du dispositif élémentaire se manifestent par un développement à la fois concentrique et axé : concentrique autour de la cella (et donc du dieu qu'elle abrite) et axé sur l'entrée (unique ou principale) de cette cella, c'est-à-dire sur le regard du dieu.

DÉVELOPPEMENT DU BÂTIMENT CONTENANT LA CELLA. - Le développement du bâtiment contenant la cella peut se faire sur le plan horizontal et le plan vertical, avec une coordination plus ou moins marquée des deux mouvements. Il se limite souvent à la simple adjonction d'un porche devant la porte. Il peut se manifester aussi par un épaississement des murs entourant la cella (souvent lié au développement vertical, ci-dessous), par l'adjonction d'éléments hors œuvre distribués régulièrement sur les façades : ces avant-corps sont massifs ou creux ; dans le second cas ils correspondent éventuellement à des chapelles ou des porches ; il peut aussi y avoir mise en place d'un déambulatoire, que ce soit à l'intérieur même du mur qui entoure la cella ou dans une structure enveloppante.

Dès que le temple s'écarte du modèle élémentaire, il est généralement surélevé par un soubassement (parfois doublé d'un socle) et sa couverture a le plus souvent l'aspect d'une superstructure à niveaux répétitifs montée autour d'une cheminée d'encorbellement et dont le poids suffit à justifier l'élargissement des murs entourant la cella. Les niveaux de la superstructure, de dimensions décroissantes, sont minces et nombreux (superstructures à degrés ou curvilinéaires) ou au contraire relativement épais et peu nombreux (superstructures à « faux étages »). Le sommet de la tour ainsi constituée se présente comme un édicule (composé d'un étage sous toit et d'un toit) ou comme un élément circulaire plus ou moins aplati et souvent côtelé ; dans un cas comme

6. Voir par exemple l'inventaire des temples de la région de Śrīśailam-Alampur (Andhra Pradesh) dans DAGENS 1984 (en particulier p. 79 sq. pour la typologie des monuments rencontrés).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

dans l'autre, l'élément sommital est surmonté par un motif de couronnement (en pierre ou en métal). Le prolongement vertical des éléments hors œuvre vient souvent compléter l'habillage de cette superstructure (le sommet du genre étant peut-être atteint par le temple de Kendriya Mahadeva à Khajuraho).

L'édifice auquel on aboutit est toujours centré sur la cella. Carré, rectangulaire, circulaire, octogonal, à abside ou même elliptique ou étoilé, son plan est le plus souvent conforme à celui de la cella (bien que ce ne soit pas une nécessité), même si son tracé de détail est compliqué par les éléments hors œuvre[7]. Pour le reste, l'impression dominante est que cet édifice, lorsqu'il a été entièrement construit, constitue un ensemble complet et régulier et que, lorsqu'il est inachevé, la reprise des travaux ne peut se faire que dans le respect du parti choisi initialement.

DÉVELOPPEMENTS EXTÉRIEURS. - À l'édifice plus ou moins important ainsi constitué peuvent s'ajouter un ou plusieurs corps de bâtiment : parfois beaucoup plus vastes que lui, ils s'organisent sur l'axe de l'entrée principale de la cella. Dans la majorité des cas, l'adjonction se limite à un simple pavillon qui constitue une sorte de vaste salle d'entrée pour le corps principal (et donc la cella) auquel il est relié par un passage couvert. Mais de nombreuses variantes sont possibles : un second pavillon précédant le premier, une ou plusieurs chapelles venant se greffer sur ce ou ces pavillons, etc. Dans tous les cas, le phénomène aboutit à étirer le schéma d'ensemble sur l'axe de l'entrée principale de la cella et à renforcer ainsi sa mise en valeur.

Un autre point à souligner est que les éléments venant ainsi compléter le dispositif de base ne sont pas nécessairement inclus dans le projet initial : il est très fréquent qu'un pavillon soit accolé à la façade d'un temple déjà existant, ou bien encore rajouté en avant d'un premier pavillon déjà établi dans cette position. Cela se traduit par la constitution d'ensembles d'autant plus hétérogènes que l'adjonction est postérieure au dispositif d'origine, mais l'organisation générale demeure la même.

Ce caractère évolutif avec les conséquences qu'il implique est encore plus sensible en ce qui concerne les dépendances détachées : chapelles d'assesseurs, bâtiments de services (galeries, pavillons...), enceinte (ou enceintes concentriques) et pavillons d'entrée, etc. Ces dépendances sont disposées autour du groupe central selon un schéma plus ou moins concentrique mais en même temps étiré en longueur sur l'axe majeur : l'enceinte ou les enceintes concentriques ont le plus

7. Plan étoilé : cf. par exemple DONALDSON 1985-87 : 214, 225 (plan étoilé intérieur et extérieur).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

souvent un tracé rectangulaire et le groupe « central » est décalé vers l'arrière du dispositif. Cela étant, l'adjonction de nouvelles dépendances à des ensembles déjà existants est pour ainsi dire la règle. Le phénomène est très sensible dans les grands sanctuaires complexes, en particulier ceux de l'Inde du Sud, qui sont le fruit d'une longue histoire beaucoup plus que d'un programme préétabli qui aurait fixé leur aspect final dès le temps de leur fondation : chacun s'est développé autour d'un noyau initial, réduit au fur et à mesure que grandissait sa réputation et son prestige, chaque étape de cette histoire étant marquée par de nouvelles constructions non prévues initialement. Mais en dépit des nombreuses irrégularités qui apparaissent dans le détail de la disposition des différents éléments les uns par rapport aux autres, le schéma final est clairement une simple amplification de celui du groupe central et demeure, comme lui, centré sur la cella du dieu titulaire de l'ensemble et axé sur l'entrée principale de cette cella (voir par exemple Srirangam ou Madurai, pour ne prendre que deux des ensembles les plus vastes).

En conclusion provisoire, on peut donc dire que l'architecture d'un temple indien s'organise toujours en fonction de la divinité titulaire de ce temple et installée dans la cella. L'habillage architectural de cette cella est plus ou moins développé, mais il manifeste toujours le double aspect du rayonnement divin : général et donc concentrique d'une part, mais aussi orienté dans la direction où le dieu porte son regard.

LES TRAITÉS D'ARCHITECTURE

L'architecture du temple indien a depuis longtemps ses théoriciens ; on leur doit des traités auxquels on donne généralement les noms génériques de *śilpaśāstra* ou de *vastuśāstra*. Ces ouvrages[8] dont les plus répandus sont en sanskrit relèvent d'écoles régionales diverses, mais ils sont tous rédigés dans le même esprit et disons selon la même méthode.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX. - Se présentant comme normatifs, les traités d'architecture indiens sont surtout descriptifs et classificatoires et ils s'intéressent beaucoup plus aux aspects visibles – surtout extérieurs – des édifices qu'aux problèmes techniques que peut poser leur construction et aux solutions que l'on peut y apporter[9]. Ils combinent une présentation analytique des éléments architecturaux à celle des différentes catégories d'édifices (temples, pavillons, salles, maisons, etc.) dans la composition desquels entrent ces éléments.

---

8. Sur les traits généraux de ce genre de littérature voir DAGENS 1977 [1984] et 1985, COLAS 1986.

9. Ainsi la description détaillée de la superstructure ne concerne que son aspect extérieur sans qu'il ne soit jamais question de l'encorbellement qu'elle vient envelopper (et qui sans doute la justifie).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

La classification typologique de chacun des éléments architecturaux comme de chacune des catégories d'édifices se combine avec la constitution de séries hiérarchiques dont le terme initial est toujours le plus simple, le plus petit et le plus médiocre, et le terme final, ce qu'il y a de plus complexe et de plus vaste, c'est-à-dire l'expression de la perfection.

Les édifices, quelle que soit la catégorie à laquelle ils appartiennent, sont considérés comme des combinaisons plus ou moins complexes mais régulières d'éléments architecturaux simples. L'utilisation systématique de rapports proportionnels aboutit à suggérer une architecture parfaitement modulaire.

LE TEMPLE SELON LES TRAITÉS. - La définition du modèle de base du temple proprement dit (c'est-à-dire du bâtiment contenant la cella) varie, bien évidemment, selon l'école architecturale à laquelle se rattache le traité considéré, mais les grands traits restent pratiquement les mêmes. Pour les ouvrages originaires de l'Inde du Sud que nous prendrons pour exemples ici (*Mayamata*, *Mānasāra*...), c'est un petit édifice carré comportant une pièce unique (et carrée également), la cella, et pourvu de l'élévation à six niveaux considérée comme caractéristique de la catégorie « temple » : soubassement, corps, entablement, étage sous toit (« cou »), toit et enfin motif de couronnement[10]. On remarquera que cet édifice est déjà plus « développé » que le « temple élémentaire » que nous avons défini plus haut et que les trois niveaux supérieurs de son élévation constituent une superstructure, réduite mais indubitable.

La présentation est marquée par une volonté de rigueur géométrique et quasiment mathématique, qui se manifeste par l'abondance des indications relatives au jeu serré de proportions qui coordonnent l'ensemble, comme par la référence à un diagramme carré à quadrillage régulier pour définir le plan dont la cella occupe la partie centrale[11]. Le plan-type, pour la cella comme pour l'édifice qui la contient, est toujours carré ; les autres formes (rectangulaire, circulaire,

---

10. Rappelons pour mémoire que la désignation la plus courante en sanskrit de la cella est *garbhagṛha* (voir plus loin), celle du bâtiment contenant cette cella *prāsāda* et celles des six niveaux de son élévation : *adhiṣṭhāna* (soubassement), *stambhavarga* (corps [de rez-de-chaussée ou d'étage] ; litt. « niveau des piliers »), *prastara* (entablement), *grīva* (étage sous toit, attique ; litt. « cou »), *śikhara* (toit) et *stūpikā* (motif de couronnement) ; les termes *stambhavarga* et *prastara* s'appliquent aussi bien au corps et à l'entablement du rez-de-chaussée qui contient la cella qu'à ceux du ou des faux étages qui constituent la superstructure.

11. Sur l'utilisation des proportions et des diagrammes dans les traités d'architectures indiens cf. DAGENS 1989.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

elliptique...), bien connues dans la réalité des faits, ne sont mentionnées que comme de simples variantes et comme en passant[12].

À partir de ce modèle de base, sont définies les formes développées du bâtiment contenant la cella. Extrapolations en quelque sorte mécaniques, elles sont caractérisées par des agrandissements concentriques en plan et par la multiplication des niveaux d'élévation : élargissement des murs (avec ou sans insertion d'un déambulatoire), adjonction d'éléments hors œuvre (avant-corps...), adjonction de faux étages (qui ne sont que la répétition du rez-de-chaussée) entre le rez-de-chaussée et la superstructure du modèle de base, etc. Les diagrammes prescrits pour tracer les plans sont des extensions de ceux utilisés pour le modèle de base et les jeux de proportions sont également dans la ligne de celles utilisées précédemment.

Ce sont encore les diagrammes et les proportions qui vont jouer le premier rôle dans la présentation de ce que nous avons appelé les développements extérieurs : ainsi l'implantation de l'enceinte ou des enceintes concentriques et des autres dépendances est présentée sur la base de diagrammes quadrillés construits à partir de celui du bâtiment contenant la cella et qui doivent guider l'implantation des dépendances autour et devant le groupe central ; la régularité géométrique de l'ensemble est aussi obtenue grâce au jeu de relations proportionnelles qui fixe les dimensions des enceintes, comme celles des annexes, en fonction de celles du groupe central et par là de la cella. De la même manière, le nombre des enceintes concentriques et des annexes est en relation avec la position hiérarchique du bâtiment central dans la classification des temples.

Les dispositifs d'ensemble proposés sont ainsi rigoureusement coordonnés et d'une parfaite régularité géométrique. Ils sont plus ou moins développés, mais chacun d'entre eux est présenté comme devant nécessairement former un tout complet et achevé. L'aspect évolutif que nous avions noté dans la pratique n'est pas envisagé clairement[13].

UNE THÉORIE SIMPLICATRICE ET UNIFICATRICE. - En définitive, la théorie que nous offrent les traités d'architecture indiens est simplificatrice et unificatrice. Sans rendre compte de la diversité extrême de partis et de formes des temples bien réels à partir de laquelle elle a été extrapolée, elle traduit cependant bien les grandes tendances qui marquent leur organisation architecturale en les érigeant au rang de règles contraignantes : ainsi, par exemple, elle impose une coordination

12. La seule exception notable est le plan à abside qu'il serait quand même difficile de considérer comme une simple variante du plan carré. Mais la présentation qui en est faite dans les traités est souvent confuse.

13. Il l'est, mais très obliquement à propos des travaux de rénovation : ceux-ci doivent aboutir à un sanctuaire égal ou plus grand que celui qui existait à l'origine.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

complète à partir de la cella de l'ensemble constitué par le temple et ses annexes et elle étend le principe de rigueur géométrique à tout cet ensemble quelle que soit son étendue. Elle ne conçoit que des ensembles finis, mais elle présente une hiérarchie, fondée sur la complexité et l'extension plus ou moins grandes des temples, qui justifie en quelque sorte l'agrandissement progressif d'un temple dont la réputation s'accroît.

LES TEMPLES DE L'ASIE DU SUD-EST PLUS INDIENS QUE LES TEMPLES INDIENS ?

On retrouve, dans l'architecture des temples du Cambodge ancien, les principes de base notés précédemment, aussi bien à propos des temples indiens eux-mêmes que de la présentation théorique qu'en donnent les traités d'architecture. Cela étant, si l'on compare ces monuments à leurs homologues indiens, on est frappé, à tous les niveaux, à la fois par leur relative simplicité et par la rigueur géométrique de leur composition autour de la cella centrale, une rigueur beaucoup plus proche de l'esprit systématique des traités que du pragmatisme dont témoignent nombre de temples construits en Inde.

RÉGULARITE CONCENTRIQUE ET MISE EN VALEUR DE L'AXE MAJEUR. – La régularité concentrique de l'habillage de la cella est peut-être encore plus sensible qu'en Inde. Mise à part l'utilisation systématique du plan carré (ci-dessous), elle est soulignée par l'appel à peine moins systématique au parti des cella à quatre portes cardinales ou à une vraie porte et trois fausses portes, ce qui revient au même. Le schéma est connu en Inde mais son omniprésence ici souligne, s'il en est besoin, la position centrale de la cella et le rôle de pivot joué par la représentation divine qu'elle abrite.

Les éléments hors œuvre ne viennent que renforcer ce parti : toujours appliqués sur le centre des façades, ils ont pour seul but de mettre en valeur l'accès ou les accès (réels ou sous-entendus par des fausses portes) de la cella. Même s'ils jouent parfois le rôle de chapelles abritant des divinités de la suite du dieu principal, ce sont avant tout des « portes » qui mènent à ce dernier. Les dispositifs sont parfois complexes : des avant-corps de hauteur et largeur décroissantes, parfois très minces mais toujours bien marqués, s'empilent les uns devant les autres sur l'axe de la porte ; leur présence donne un tracé redenté au plan extérieur de l'édifice et ces redans se prolongent vers le haut sur la superstructure, où ils sont soulignés par des amortissements d'angles et des pièces d'accent. Dans certains édifices particulièrement élaborés, la coordination des différentes composantes des façades de l'édifice abritant la cella est marquée par une logique extrême, et la subtile

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

hiérarchie des avant-corps formant porches est soulignée par celle de leurs soubassements respectifs (cf. Angkor Vat ou Phimai).

La même rigueur dans l'application de ce principe d'organisation concentrique hiérarchisée se retrouve au niveau de ce que nous avons appelé les développements extérieurs, même pour les sanctuaires les plus vastes et les plus complexes. Il est visible que, dans la très grande majorité des cas, ceux-ci ont été conçus dès le départ sous leur aspect final, en quelque sorte parfait et peu susceptible d'adjonctions ultérieures. Dans des exemples anciens comme les temples de Bakong (fin du IX^{e} s.) ou celui du Phnom Bakheng (X^{e} s.), cela se manifeste aussi bien par la régularité de la disposition des chapelles autour du bâtiment central que par l'allure très répétitive de ces chapelles. Plus tard, ce sera le réseau constitué par les enceintes/galeries, les douves et les chaussées qui les relient ou les traversent qui sera établi selon une rigueur géométrique inconnue en Inde : ainsi à Angkor Vat, le sommet du genre, ou dans les grands temples à plat de la seconde partie et de la fin du XII^{e} s. comme Beng Mealea, le Prah Khan de Kompong Svay, Ta Prohm ou le Prah Khan d'Angkor ; elle se retrouve aussi dans des compositions inouïes, comme celle de Neak Pean. Même si la régularité géométrique de ces grands ensembles s'explique en partie par la brièveté de leur histoire architecturale (comparée à celle de leurs homologues indiens), elle n'en est cependant pas moins remarquable par son caractère universel[14].

SIMPLIFICATION GÉNÉRALE. - La « simplicité » se traduit par un vocabulaire de formes réduit et par la traduction très épurée de ces formes. Un bon exemple de la réduction du vocabulaire de formes se voit dans l'utilisation systématique du plan carré pour la cella et le bâtiment qui la contient. Les exceptions sont rares. Le plan à abside est inconnu de même que le plan étoilé. Le seul exemple de temple à cella circulaire est, sauf erreur, le Bayon. Le plan octogonal ne se rencontre que pour quelques chapelles préangkoriennes de Sambor Prei Kuk. Quant au plan rectangulaire, il est exceptionnel à l'époque angkorienne (sauf dans le cas particulier des chapelles appelées « bibliothèques »), et à peine plus fréquent à l'époque préangkorienne, où il donne lieu d'ailleurs à des variations intéressantes.

Une simplification analogue du catalogue des formes se manifeste par l'utilisation à peu près exclusive de la superstructure à faux étages, couronnée d'un ou plusieurs rangs de pétales de lotus. Là encore, les

14. Les irrégularités de détail du plan du Bayon apparaissent surtout comme le résultat de « malfaçons » : les changements de parti qui marquent l'histoire de ce monument n'ont pas fait abandonner la régularité initiale de son schéma d'ensemble, sauf sur un ou deux points qui peuvent s'expliquer par le souci de maintenir un rapport constant avec un nombre symbolique.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

exceptions sont rares : on rencontre quelques monuments (surtout préangkoriens) où les faux étages sont couronnés par un ensemble étage sous toit/toit tandis que quelques autres remplacent les faux étages par des degrés. Simultanément on constate que l'habillage décoratif de cette superstructure modifie considérablement son aspect : l'adjonction de pièces d'accent aboutit à donner un aspect curvilinéaire à l'empilement des faux étages comme cela se voit bien à Angkor Vat, l'un des rares monuments à avoir conservé la majeure partie de ces éléments. Dans un autre ordre d'idées, un motif aussi original que celui des tours à visages des monuments de l'époque de Jayavarman VII n'est jamais que le résultat du placage de grands masques sur une superstructure à faux étages, dans le fond très banale.

On pourrait citer nombre d'autres exemples : ainsi, dans le détail des élévations, l'emploi de modénatures *grosso modo* symétriques pour les soubassements ou pour les piliers, ou bien encore le choix relativement réduit des types de dépendances qui viennent entourer le groupe central, ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, la création de types originaux, comme par exemple les pavillons d'entrée dont nous parlerons plus loin ou bien encore les « bibliothèques ».

LE PROBLÈME DES ORIGINES. - En définitive, l'impression est que les temples khmers sont beaucoup moins fidèles à leurs « modèles » indiens qu'aux principes qui régissent ces modèles. En ce sens, ils nous paraissent très proches de la présentation théorique que les traités nous donnent de l'architecture. Si ce dernier point est admis, on est conduit à considérer sous un autre angle la question de la filiation de l'architecture de l'Asie du Sud-Est indianisée.

Il ne s'agit pas de nier l'existence (très probable), dans les premiers temps de l'indianisation, de quelques temples construits par des architectes venus de l'Inde et d'autres construits par des architectes locaux à l'imitation des premiers, mais d'envisager qu'il y a eu aussi, et de façon sans doute plus durable, un phénomène beaucoup plus intellectuel et abstrait de transfert de concepts théoriques par le biais d'une littérature technique.

Un tel transfert de données théoriques, s'il a bien eu lieu, n'a pas empêché la création de formes ou de compositions originales ou totalement renouvelées comme les temples-montagnes, les dispositifs en quinconce, les tours à visages, ou plus simplement les pavillons d'entrée dont nous parlerons plus loin ; il l'a même sans doute facilitée. En revanche, il a délimité le cadre dans lequel devait s'exercer le génie spécifique des architectes khmers, ou autres, pour créer des édifices conformes à la tradition religieuse « étrangère » dont ils se réclamaient. Dans un monde indianisé, la fidélité aux traités d'architecture devait être

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

aussi importante que celle aux traités liturgiques pour les officiants, ou aux règles pâninéennes pour les rédacteurs de textes épigraphiques.

Que cette fidélité ait conduit à des temples à la fois très indiens et non indiens n'a rien de surprenant. Les traités d'architecture indiens, qui se veulent universels et contraignants, ont leurs faiblesses. Leur vocabulaire très riche est aussi très ambigu : la polysémie y est de règle[15]. Ces ouvrages, qui ne se réfèrent jamais à des exemples concrets, prétendent prescrire et non décrire. Pour atteindre l'universalité, ils écartent tout ce qui est anecdotique, historique ou tout simplement lié à des contingences pratiques, bref tout ce qui n'est ni classable ni quantifiable. Soucieux du respect des règles qu'ils énoncent, ils s'attachent beaucoup moins à la structure interne des édifices – difficile à contrôler – qu'à leur apparence extérieure. Tout cela fait que leurs « prescriptions » sont le plus souvent simplifiées, épurées, schématiques et laissent donc une large place à l'interprétation. Simultanément, l'abondance des données chiffrées dont elles sont accompagnées (et encombrées) interdit de les lire autrement que le « crayon » à la main. En d'autres termes, l'architecte à qui l'on demandera de construire un temple fidèle à la tradition « indienne » commencera par traduire la théorie écrite sous la forme de dessins : dans ce domaine, les ambiguïtés de tout genre lui laisseront une très grande liberté, dans l'expression de sa fidélité à la lettre des « prescriptions ».

LE CAS DES PAVILLONS D'ENTRÉE. - Le fait même que des traités d'architecture indiens aient été connus en Asie du Sud-Est est très vraisemblable. On sait en effet qu'à côté des grands textes littéraires classiques indiens les inscriptions khmères mentionnent différents ouvrages techniques et en particulier des *āgama ou tantra,* c'est-à-dire des encyclopédies liturgiques qui contiennent d'ailleurs souvent des développements importants consacrés à l'architecture des temples[16]. Cependant, ces inscriptions ne mentionnent aucun traité d'architecture proprement dit et c'est ailleurs qu'il faut chercher la preuve éventuelle de la connaissance et de l'utilisation de ce type précis de littérature au Cambodge par exemple.

Un des domaines à explorer peut être celui des formes architecturales en apparence particulières au Cambodge ancien. Nous prendrons ici l'exemple des pavillons d'entrée, ces édifices qui, placés sur les axes cardinaux du temple, interrompent son enceinte (ou ses enceintes concentriques) pour en permettre le franchissement.

---

15. Cf. DAGENS 1977 [1984] §§ I.6-7 et 3.2.
16. Sur la mention de ces textes voir par exemple FILLIOZAT 1981 : 59 sq. Sur l'importance de la matière architecturale que contient ce genre de littérature voir DAGENS 1977 [1984] ou COLAS 1986.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

L'Inde en connaît deux grands types : l'un (skr. *pratolī*), surtout répandu dans le Nord, a un toit plat ; l'autre est le *gopura* des sanctuaires du Sud : pourvu d'une superstructure à faux étages analogue à celle des temples, il est généralement de plan rectangulaire. L'un et l'autre sont caractérisés par la présence du passage central qui les traverse et par lequel on accède à l'intérieur de l'enceinte.

Ceux que l'on trouve au Cambodge sont très nettement apparentés aux *gopura* de l'Inde du Sud, dans la mesure où ils sont pourvus d'une superstructure tout à fait semblable à celle des temples auxquels ils donnent accès. Ils s'en différencient cependant par plusieurs points. Tout d'abord, il arrive que deux ou parfois même quatre corps secondaires, chacun pourvu d'une superstructure et d'un passage central, viennent encadrer le corps principal situé sur l'axe cardinal du temple. Plus important est le fait que ce corps principal, comme les corps secondaires éventuels, est toujours bâti, intérieurement et extérieurement, selon le plan carré, quasiment universel, nous l'avons vu, pour les temples khmers ; ce corps carré est éventuellement complété par des avant-corps formant ailes (ou passage vers les corps latéraux) sur les côtés et porches à l'avant et à l'arrière. Enfin et c'est là le point le plus important, le passage central se présente toujours comme une pièce carrée, encombrée en son centre par un piédestal portant la statue d'une divinité. En d'autres termes, ce passage est une cella (à deux ou quatre portes). L'analogie entre le pavillon d'entrée et le temple dépasse donc très largement une simple ressemblance dans le traitement de la superstructure. À sa fonction normale de porte vers le dieu du temple central, le pavillon d'entrée ajoute celle de chapelle, c'est-à-dire de logis d'un dieu.

Une telle disposition, qui conduit à traverser la cella d'une chapelle pour accéder à la cour intérieure du temple, est inimaginable en Inde. Elle paraît contraire à tout ce que l'on sait du respect porté à une cella dont l'accès est régulièrement réservé à l'officiant, et il est difficile de lui trouver une quelconque justification théologique.

En revanche, si l'on se tourne vers les traités d'architecture de l'Inde du Sud, on constate qu'ils nous donnent de l'aspect extérieur des *gopura* une description qui est très proche de celle qu'ils nous fournissent de l'aspect extérieur des *prāsāda* ; rien d'étonnant à cela, puisqu'en définitive il ne s'agit que de l'assemblage ordonné de façon légèrement différente des mêmes formes élémentaires. Mais, et c'est plus surprenant, le même parallélisme se retrouve à propos du passage central de ces mêmes pavillons d'entrée ; il est toujours désigné par les termes mêmes que ces traités appliquent à la cella du temple : *nāligṛha* (ou *nālagṛha*), ce qui se conçoit à la rigueur, dans la mesure où ce composé signifie littéralement « maison creuse, pièce creuse », mais aussi, et

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

beaucoup plus souvent, *garbhagṛha* (litt. « la maison de l'embryon » ou « la maison qui est un embryon »), que l'on peut considérer comme l'appellation générique de la cella et dont l'application au passage central des pavillons d'entrée est, à tout le moins, ambiguë. On peut se demander si cette ambiguïté n'est pas, en définitive, l'origine ou la justification théorique du dispositif anormal et *a priori* inexplicable que l'on rencontre au Cambodge. Si c'est bien le cas, on a là un bel exemple de la fidélité à la lettre des traités normatifs comme facteur de créativité...

EN GUISE DE CONCLUSION : QUEL(S) TRAITÉ(S)?

Si l'on accepte l'hypothèse que des traités d'architecture ont été connus et utilisés au Cambodge, il reste encore à savoir lesquels. Le problème est de taille, et disons tout de suite qu'il nous paraît, pour le moment, insoluble, et ce pour de multiples raisons. La première est l'abondance de ce genre de littérature et le fait que son dépouillement systématique ne fait que commencer ; ajoutons aussi que la chronologie de ces textes est souvent fluctuante, que nombre d'entre eux portent les traces plus ou moins nettes de réfections ou de « mises à jour » dont il est difficile de déterminer l'importance et la date. D'un autre côté, on sait que toute l'Inde ou presque a participé, à un titre ou à un autre et à un moment ou à un autre, à l'indianisation de l'Asie du Sud-Est : de ce point de vue, il est donc difficile d'orienter *a priori* la recherche vers tel ou tel groupe régional de traités.

Cela étant, l'architecture du Cambodge ancien montre de nombreuses affinités avec celle de l'Inde méridionale (encore que quelques traits poussent aussi à des rapprochements avec le Gujarat...). Mais là encore, le domaine à prospecter est très vaste : si les monuments préangkoriens suggèrent souvent un rapprochement avec leurs homologues du Tamilnad à l'époque pallava, l'évolution ultérieure (en particulier le changement dans le traitement du sommet des superstructures) pousserait à chercher plus au nord (Orissa ?). De toute manière, plusieurs traités ont dû atteindre le Cambodge, par des voies différentes et à des dates différentes. Le « brahmane venu de l'Inde », ou le simple dévot qui apportait un tel ouvrage, pouvait parfaitement avoir choisi celui en usage dans sa communauté locale d'origine, plutôt qu'un texte célèbre à une échelle plus vaste mais senti comme moins proche des dieux familiers dont il s'agissait de transposer le culte.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

BIBLIOGRAPHIE

BOISSELIER, Jean.
1966 *Le Cambodge*, Paris, xvi + 479 p.
BROWN, Percy.
1965 *Indian Architecture (Buddhist and Hindu Periods)*, Bombay (nombr. éditions), xiv + 216 p.
COLAS, Gérard.
1986 *Le Temple selon Marīci*, Pondichéry, 321 p.
DAGENS, Bruno.
1970-76 *Mayamata – traité sanskrit d'architecture*, édit. critique, traduction et notes, 2 vol., Pondichéry, xix-732 + 583 p. [*Mayamata – an Indian Treatise on Housing, Architecture and Iconography*, New Delhi 1985, xlvi + 389 p.].
1977 *Les enseignements architecturaux de l'Ajitāgama et du Rauravāgama*, Pondichéry 148 p. [*Architecture in the Ajitāgama and the Rauravā-gama – a study of two South Indian texts*, New Delhi 1984, 175 p.].
1984 Entre Alampur et Śṛīśailam – recherches archéologiques en Andhra-Pradesh, 2 vol., Pondichéry, ix + 708 p. + xxxiii p. + 922 photos.
1985 *Les monuments indiens, théorie et réalité – du texte au monument bâti et illustré*, Paris-Pondichéry, 35 p.
1989 « Mesures et proportions dans les traités architecturaux indiens », in : *Les mesures de l'espace – Unités de mesure* (École d'architecture de Versailles), 85-98.
DONALDSON, Thomas E.
1985-87 *Hindu Temple Art of Orissa*, 3 vol., Leyde, xx + 1-562, vii + 563-1050, vii + 1051-1438 p.
DUMARÇAY, Jacques.
1967-73 *Le Bayon. Histoire architecturale du temple*, 2 vol. Paris, ii p. + 48 pl., 76 p.
1971 *Ta Kèv. Étude architecturale du temple*, Paris, 76 p. + 41 pl.
1972 *Phnom Bakheng. Étude architecturale du temple*, Paris, 40 p. + 30 pl.
1975 « Étude architecturale », *in :* DUMARÇAY, J. et L'HERNAULT, F., *Temples Pallava construits*, Paris, 123 p.
1987 « Étude architecturale » dans L'HERNAULT, F., *Darasuram*, 2 vol., Paris, 146 p. + 46 pl.
1988 *Documents graphiques de la Conservation d'Angkor 1963-1973*, Paris, 58 p. + 49 pl.
FILLIOZAT, Jean.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

1981 « Sur le çivaïsme et le bouddhisme du Cambodge... », in : *BEFEO* t. 70, p. 59-99.

LEGRAND, Blandine.
1987 *Kilaiyur-Melappaluvur : Épanouissement d'une dynastie princière en Inde à l'époque Cola,* Paris, 180 p.

NAFILYAN, Guy.
1969 *Angkor Vat, Description graphique du temple,* Paris, 32 p. + 113 pl.

MEISTER-DHAKY
1983 *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture,* ed. by Michael W. MEISTER and M.A. DHAKY, Vol. I, Part I : Lower Dravidadesa 200 B.C. - A.D. 1324, 2 tomes, New Delhi, xvi + 361 p., 656 photos.
1986 *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture,* ed. by Michael W. MEISTER and M.A. DHAKY. Vol. I. Part 2 : Upper Dravidadesa, Early Phase A.D. 550-1075, 2 tomes, New Delhi, xiv + 249 p., 656 ph.

PARMENTIER, Henri.
1927 *L'art khmèr primitif,* 2 vol., Pub. EFEO, Paris, 409 p. +100 pl.
1939 *L'art khmer classique : les monuments du Quadrant Nord-Est,* 2 vol. Paris, 364 p. +67 pl.

PICHARD, Pierre.
1976 *Pimai, Étude architecturale du temple,* Paris, 55 p. + 19 pl.

RAJAN, K.V.Soundara.
1981 *Cave Temples of the Deccan,* New Delhi, xvi + 350 p.

SARKAR, H.
1978 *An Architectural Survey of Temples of Kerala,* New Delhi, xv + 296 p.

STERN, Philippe.
1965 *Les monuments khmers du style du Bayon,* Paris, 267 p.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les tours à visages du Bayon et leur signification

La tour à visages est une nouveauté et une exclusivité du règne de Jayavarman VII ; on la trouve au Bayon, mais aussi dans d'autres monuments : à Angkor il s'agit des portes d'Angkor Thom (qui font partie du même ensemble architectural que le Bayon) ainsi que de Ta Prohm, Bantay Kdei et Ta Som ; hors d'Angkor nous avons Bantay Chmar et le Prah Stung du Prah Khan de Kompong Svay. Hors du Cambodge, les seuls parallèles qui vaillent la peine d'être mentionnés sont certains *stūpa* népalais dont l'*harmikā* est décorée de quatre visages de Buddha.

Au Bayon, ces tours sont remarquables par leur nombre et leur disposition dans l'ensemble très régulière, autour de celle qui très probablement coiffait la cella principale du temple. Ailleurs, peu nombreuses, elles se trouvent sur les pavillons d'entrée de l'enceinte extérieure (Ta Prohm, Bantay Kdei, Ta Som ou, naturellement, Angkor Thom) sauf au Prah Stung, où une tour unique surmonte la cella centrale, et à Bantay Chmar, où trois d'entre elles coiffent un pavillon d'entrée intérieur tandis que cinq autres correspondent à des chapelles secondaires (Fig. 7).

Le problème de leur signification, singulièrement au Bayon, est multiple. En effet il s'agit aussi bien de l'identification du ou des personnages figurés et de son (leur) rôle dans l'organisation générale (iconographique, architecturale et symbolique) des monuments concernés que du « modèle » éventuellement matériel mais surtout intellectuel : idée, notion ou concept mis en scène par les architectes-sculpteurs de Jayavarman VII.

Ici on s'efforcera de présenter un état des lieux. Après avoir rappelé ce que sont ces tours à visages du point de vue architectural et surtout iconographique, on reviendra rapidement sur les conclusions auxquelles nous étions parvenu il y a une douzaine d'années, sur le nombre des tours et des visages du Bayon : nous avons là en effet une première clef pour expliquer la présence de ces édifices dans le temple d'État de Jayavarman VII. Enfin nous passerons à l'identification des visages : après avoir posé quelques éléments de problématique et de méthodologie, on examinera les différentes hypothèses qui ont été proposées ou suggérées. Nous en profiterons pour aborder rapidement

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

la question du « modèle » et pour dire quelques mots sur les rares compositions analogues que l'on trouve en dehors du monde khmer et sur ce qu'elles peuvent éventuellement nous apporter pour aider à la compréhension des tours du Bayon.

Soulignons enfin qu'en dépit de ce qui a pu être écrit récemment (Jacques 1999), il nous apparaît certain que, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, les tours à visages sont des productions du règne de Jayavarman VII et sont donc apparues dans un contexte bouddhique. Décaler et allonger la chronologie du Bayon, comme cela a été proposé, pour situer leur mise en place dans le règne de Jayavarman VIII (présenté sans doute à juste titre comme un śivaïte sectaire) aboutirait à attribuer à ce souverain non seulement ces tours et les éléments du Bayon qui leur sont contemporains, mais également de nombreux autres monuments indubitablement bouddhiques que de multiples raisons (stylistiques ou autres) empêchent de détacher chronologiquement de ces tours. Signalons également, puisque la question a été soulevée, que dans le contexte du Cambodge ancien il est pour ainsi dire impossible de différencier les temples brahmaniques des temples bouddhiques en s'appuyant sur la présence ou l'absence d'aménagements cultuels tels que les dispositifs d'évacuation des liquides d'ablutions.

Généralités sur les tours à visages du Bayon

Les tours à visages du Bayon constituent un ensemble homogène du point de vue architectural et iconographique, en dépit de différences qui peuvent être interprétées comme de simples nuances ou, au contraire, comme les marques d'une diversité signifiante. En revanche, nous verrons ultérieurement que l'organisation de cet ensemble comporte quelques éléments patents d'irrégularité qu'il est difficile de considérer comme secondaires. Enfin les tours et les visages s'inscrivent dans le déroulement de l'histoire du monument, ce qui se traduit par les modifications architecturales ou iconographiques qu'ils ont pu subir.

Structure et aspect des tours

Les édifices à visages du Bayon sont de deux types : les uns ont été construits dès le départ pour être pourvus d'une superstructure à visages alors que les autres étaient à l'origine couverts d'une voûte en arc de cloître sur l'extrados de laquelle on a ensuite établi la superstructure sur laquelle ont été sculptés les visages[1]. Cela étant, ni les uns ni les autres ne diffèrent des tours « normales », telles qu'on les connaît dans les autres monuments de Jayavarman VII. Ainsi les tours du Bayon,

1. Il s'agit des tours des angles rentrants du 2e étage (n° 38, 40, 41, 43, 44, 46, 47 et 49) et de la tour 52 (voir Fig. 1 et 3, et DUMARÇAY 1973 p. 33 et 61).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

construites selon la technique de l'encorbellement, ont une superstructure à deux, trois ou quatre faux étages qui se termine par un motif de couronnement développé à plusieurs rangs de feuilles de lotus[2]. Sur chaque face, le premier faux étage est recouvert par un visage qui déborde légèrement sur le second ; la tour peut cependant ne comporter que trois visages (tours n° 2-9 et 13) ou même exceptionnellement deux (tour n° 12) lorsqu'il n'a pas été possible de sculpter des visages sur toutes ses quatre faces. Chaque visage est couronné par un diadème dont le profil général n'est pas sans rappeler celui des encadrements de frontons des autres faux étages. La corniche du faux étage occupé par les visages apparaît aux angles de l'édifice[3] et on note que des Garuḍa placés aux angles marquent le départ de la superstructure des petites tours de la galerie intérieure (où la présence des visages n'avait pas été prévue à l'origine)[4]. Enfin des dépôts sacrés avaient été mis en place dans la maçonnerie approximativement à la hauteur des yeux des visages[5].

Traits des visages

Les visages des tours nous semblent très homogènes dans leur structure générale comme dans le détail de l'iconographie, et ceci en dépit des nombreuses différences de détail que met bien en valeur la publication récente de la couverture photographique complète des visages du Bayon (Nagakawa 1999)[6]. Nous interprétons en effet ces différences qui concernent parfois les visages d'une même tour comme la conséquence d'un achèvement plus ou moins poussé et/ou de l'intervention de plusieurs équipes de sculpteurs, lorsqu'il ne s'agit pas du résultat de modifications apportées après coup aux visages. On sait cependant que cette vision des choses n'est pas toujours admise et que certains chercheurs mettent au contraire l'accent sur ces différences pour définir plusieurs séries de visages bien déterminées[7].

Pris dans leur ensemble, ces visages souriants, très « Bayon » et, ajouterons-nous, très « Jayavarman VII », ont des yeux ouverts, un front timbré par un losange en relief et une bouche surmontée souvent d'une

---

2. La seule exception est la tour n° 52 qui comporte un couronnement à Garuḍa-atlantes et orants.
3. Ce qui n'est pas toujours le cas dans les monuments autres que le Bayon où les visages sont parfois liés aux angles.
4. Voir *in* DUMARÇAY 1973 les photos n° 45 et 46.
5. Voir DUMARÇAY 1973 p. 40 et suiv., p. 50 et ph. 84.
6. L'ouvrage présente aussi les visages des portes d'Angkor Thom et des pavillons d'entrée de Ta Prohm, Ta Som et Bantay Kdei.
7. Voir dans ce même recueil l'article des chercheurs de l'« Art History Team » du J.S.A. qui distinguent des visages masculins de « *deva* » et d'« *asura* » et ceux, féminins, de « *devatā* ».

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

moustache ; ils sont parés d'un diadème, de pendants d'oreilles et d'un collier pectoral[8].

Tous les yeux étaient à l'origine ouverts mais on constate que certains ont été retaillés plus ou moins grossièrement pour apparaître en définitive fermés ou parfois mi-clos. Il ne s'agit visiblement pas d'une marque d'inachèvement mais bien d'une modification qu'il faut sans doute lier à l'une des réappropriations subies par le Bayon après sa construction (ci-dessous)[9]. Le motif en losange semble toujours présent même si son aspect varie beaucoup d'un visage à l'autre : parfois simplement incisé, il peut être au contraire sculpté en fort relief ; il est parfois bordé d'un liseré qui fait penser aux paupières d'un troisième œil, mais il arrive aussi que l'iris de cet œil soit clairement tracé et il est parfois même figuré sous la forme d'un renflement globuleux. Ces variations, dont il est difficile de savoir si elles sont d'origine ou pas, expliquent les définitions plus ou moins contradictoires que l'on donne du motif où l'on a vu aussi bien un troisième œil plus ou moins schématique que la figuration (très schématique cette fois-ci) de l'*ūrṇā*, cette touffe de poils (figurée souvent comme une sorte de « verrue ») qui marque normalement le front du Buddha. C'est ainsi que pour J. Boisselier c'est d'abord un « semblant d'œil frontal » (mais le même auteur parlera ensuite de l'*ūrṇā*) tandis que c'est une « demi-sphère inscrite dans un losange étiré » selon B.-P. Groslier qui cependant y voit l'*ūrṇā* du Buddha. En fait l'interprétation que chacun donne de ce losange dépend beaucoup de l'identification proposée pour le visage.

Comme le montre la publication de T. Nagakawa, la présence de la moustache est beaucoup moins générale qu'on a pu le penser[10], même sous la forme d'une simple réserve de pierre non ciselée. La question est de savoir si sa présence ou son absence sont significatives ou s'il faut les considérer comme de simples possibilités laissées au libre choix des sculpteurs. Reste enfin la parure à laquelle J. Boisselier avait trouvé un caractère ambigu, plus démoniaque que divin. Le diadème orfévré retombant derrière les oreilles est celui que l'on retrouve généralement pour les divinités dites « terribles » (*asura* des barattages et *dvārapāla* effrayants) mais les pendants d'oreilles sont plutôt ceux des *deva* et des divinités paisibles (*dvārapāla* ou autres) ; quant au collier porté au ras du cou, c'est celui que l'on voit sur toutes les statues de *dvārapāla*,

---

8. Sur la description des visages voir en particulier Boisselier 1954 et Groslier 1973.
9. Cette retaille ne se constate sur aucun des visages de Ta Prohm, Ta Som, Bantay Kdei ou des portes d'Angkor Thom (voir les photos publiées dans NAGAKAWA 1999).
10. Cela nous a conduit à modifier ce que nous avions pu dire à ce sujet lorsque nous avons présenté la communication dont le présent article découle.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

effrayants ou paisibles, comme sur les images des *deva* et des *asura*, il n'est donc pas très caractéristique.

Nous avons déjà signalé les modifications subies par les yeux de certains visages ainsi que celles qui semblent avoir parfois touché le motif en losange. À cela il faut ajouter les traces importantes de retailles qui apparaissent sur la grande majorité des visages qui ornent les tours du massif central (n° 2 à 9) et qui sont d'une nature différente. Il ne s'agit pas en effet d'opérations destinées à modifier l'iconographie des visages ou à défigurer ces derniers ; s'attaquant aux parties saillantes (nez, menton, diadème) elles semblent avoir été destinées à permettre d'ajouter sur les façades des éléments en parement. On peut se demander si ce n'est pas l'indication d'une réutilisation du Bayon comme noyau d'une gigantesque statue appareillée analogue au Buddha couché qui enveloppe la face ouest du Baphuon ou au Buddha assis qui recouvrait la majeure partie de la pyramide du Phnom Bakheng.

Nombre des tours et des visages ou les tours à visages et l'histoire d'Angkor[11]

Disposition et nombre des tours

Au Bayon, les tours à visages sont toutes situées aux deuxième et troisième étages à l'exception de la tour n° 52 isolée au rez-de-chaussée. Elles constituent un ensemble concentrique mais orienté qui fait tout naturellement penser à un *maṇḍala*, la déformation vers l'est étant une constante de l'implantation des temples dans le monde indien et en particulier au Cambodge. Cet ensemble est extrêmement régulier à trois exceptions près : il s'agit de la tour n° 17 au 3e étage et les tours n° 50 et 51 au 2e étage, qui toutes trois rompent le bel ordonnancement du schéma concentrique ; nous verrons que cependant qu'elles en sont, au plan symbolique, les compléments indispensables.

Le nombre total des tours à visages au Bayon a été longtemps sujet à discussion et il a fallu les travaux de J. Dumarçay pour que l'on sache que le monument comporte 47 tours pourvues actuellement de visages mais qu'il en a sans doute comporté un total de 49. On sait de plus que ce nombre a varié en fonction des projets architecturaux successifs qui ont marqué la construction du Bayon.

En ce qui concerne les visages, il y a lieu de distinguer ceux qui sont actuellement visibles, ceux que la ruine du monument a fait

11. Nous résumerons ici les conclusions de l'article que nous avons publié en 1988 dans le *Bulletin d'études indiennes* (n° 6, p. 177-199 : « Les tours à visages du Bayon d'Angkor et le nombre 108 »), article auquel sont empruntées nos figures 2 à 4..

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

disparaître mais dont l'existence ancienne est à peu près certaine et enfin ce que nous appelons les visages « virtuels ». Nous empruntons cette dernière notion à Paul Mus qui soulignait que dans la tradition artistique indienne une image qui en apparence comporte trois visages en sous-entend très souvent un quatrième qui serait placé à l'arrière et que des raisons techniques n'ont pas permis de représenter, dans le cas d'une image en relief par exemple : ainsi une image en relief de Brahmā ne comportera matériellement que trois des visages du dieu, le quatrième théoriquement situé à l'arrière étant simplement sous-entendu. Le principe très général s'applique à tous les dieux à têtes multiples, au Cambodge comme ailleurs ; y faire appel à propos du Bayon est d'autant plus justifié que les tours à trois visages (n° 2 à 9 et 13) y sont vraiment celles où il a été techniquement impossible de sculpter le quatrième visage, adossées qu'elles sont à la tour centrale ; de même il est bien évident que la place a manqué pour sculpter les visages est et ouest de la tour n° 12 qui n'en a donc que deux.

Situation actuelle (Fig. 2)

Dans l'état actuel des choses il y a, comme on vient de le signaler, 47 édifices dont la superstructure à visages a été conservée. Il s'agit de la seule tour n° 52 au 1er étage et, aux 2e et 3e étages, de tous les corps de bâtiments, reliés ou non par des galeries, à l'exception (au 3e étage) de la tour centrale et de la tour n° 17 (ruinées), de l'édifice n° 14 (couvert d'une voûte d'arête), des chapelles triangulaires (n° 3bis, 4bis...) et enfin des réduits n° 10 et 11. Ces 47 édifices portent un total de 177 visages répartis sur 37 tours à quatre visages (les tours n° 15, 16 et 18 à 21 au 3e étage, toutes les tours du 2e étage et la tour n° 52 au 1er étage), neuf tours à trois visages (n° 2 à 9 et 13, toutes au 3e étage) et une tour à deux visages (n° 12 au 3e étage).

Il est très probable que la tour centrale (n° 1) et la tour n° 17 aient été l'une et l'autre pourvues d'une superstructure à quatre visages, ce qui nous conduit à 49 tours portant 185 visages réels ou bien disparus mais probables[12]. À cela il convient d'ajouter le quatrième visage « virtuel » des 9 tours à trois visages et les deux visages virtuels de la tour n° 12. On arrive finalement ainsi pour le Bayon dans son dernier état à un total théorique de 196 visages répartis sur 49 tours.

---

12. Voir DUMARÇAY 1973, en particulier p. 23 et 51. Il ne semble pas possible de restituer plus de quatre visages sur la tour centrale (il n'y a pas la place pour une seconde rangée, comme cela avait été supposé à un moment, et le plan carré fait problème pour placer plus de quatre visages sur le même niveau). Il n'y a pas de raison particulière pour qu'il y en ait moins de quatre, ce dernier raisonnement étant applicable aussi à la tour n° 17.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les portes d'Angkor Thom et le nombre 108

Les nombres auxquels nous venons de parvenir pour l'état final du Bayon ne sont à première vue guère significatifs. Cependant il y a beaucoup de raisons de considérer que la muraille de la ville Angkor Thom est également l'enceinte extérieure du Bayon, ou plus exactement l'est devenue lorsque le monument a été « retourné » et pourvu au 1er étage d'une galerie ouverte sur l'extérieur. Si c'est bien le cas, il convient d'ajouter les cinq portes de la ville et leurs 20 visages aux chiffres précédemment obtenus, ce qui nous donne en définitive 54 tours et 216 visages. Or 54 est la moitié de 108 et 216 est le double de ce même nombre qui, très significatif dans la pensée indienne, est également à la base de la composition du temple-montagne du Phnom Bakheng : en effet, comme l'a montré J. Filliozat, ce monument comporte *108* tours disposées concentriquement autour du temple principal consacré au Devarāja[13]. Au-delà du rapport avec un nombre chargé de symboles, il paraît hautement significatif que dans le dernier état du Bayon, les tours à visages et les visages reposent sur le même nombre-guide que les tours du monument fondateur d'Angkor. La chose est d'autant plus intéressante qu'il semble bien que ce nombre 108 ait été une constante de l'histoire architecturale du Bayon, en d'autres termes que dès le premier des projets qui ont marqué sa construction ce monument avait été rattaché symboliquement à celui qui avait marqué l'installation durable de la monarchie khmère sur le site d'Angkor.

D'un projet à l'autre

On sait que, comme l'a montré J. Dumarçay, trois projets successifs ont guidé la construction du Bayon, sans qu'aucun d'eux n'ait d'ailleurs été mené à son terme. Le premier aurait dû déboucher sur un dispositif à 27 tours et 108 visages (réels, supposés ou virtuels) ; deux tours se trouvaient placées irrégulièrement (n° 50 et 51) par rapport au *maṇḍala* régulier, mais elles avaient le mérite de conduire aux chiffres significatifs que nous venons d'indiquer (Fig. 3) [14]. Le deuxième projet aurait conduit à un total de 36 tours à visages (soit le tiers de 108) et de 144 visages ; ces nombres significatifs auraient été obtenus une fois de

---

13. Voir FILLIOZAT 1954. 108 correspond en particulier au produit du nombre des périodes cosmiques (*yuga*) par celui des *nakṣatra* (4 x 27), importantes données du symbolisme astronomique, mais il intervient dans de très nombreux autres domaines.

14. Le premier projet a été arrêté alors que le Bayon ne comprenait que 23 tours et 92 visages, mais il prévoyait à peu près certainement un dispositif à 27 tours (soit 108 divisé par 4) et 108 visages (réels ou virtuels) : une enceinte extérieure à quatre pavillons d'entrée semble avoir été prévue et non construite, et nous supposons qu'elle aurait comporté quatre pavillons d'entrée avec chacun une tour à quatre visages, ce qui nous amène aux nombres de 27 et 108.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

plus par une irrégularité, constituée par l'adjonction de la tour n° 17 qui vient rompre l'ordonnancement du 3e étage[15] (Fig. 4).

Le troisième projet enfin débouche sur le dispositif définitif que nous avons déjà présenté : la transformation du 2e étage voit d'accroître le nombre des tours à visages (par adjonctions et transformations de tours) ; le retournement du monument avec l'adjonction au 1er étage d'une galerie ouverte sur l'extérieur conduit à faire de l'enceinte de la ville celle du temple, ce qui explique que les portes de l'enceinte d'Angkor Thom soient transformées : *on y ajoute des visages* qui n'existaient pas jusque là[16]. Cet ensemble de modifications nous conduit finalement aux nombres définitifs et parfaitement cohérents de 54 tours et 216 visages (réels ou virtuels).

Conclusion provisoire : les tours à visages et l'histoire d'Angkor

Si les propositions qui précèdent sont exactes, nous avons déjà une première explication du rôle des tours à visages du Bayon. Reprenant le nombre-guide du Phnom Bakheng, elles placent la reconstruction de la capitale par Jayavarman VII dans la continuité de sa fondation par Yaśovarman près de trois siècles auparavant. Cette reprise du symbole numérique fondateur se produit en dépit du changement d'obédience religieuse, mais la symbolique du chiffre 108 est suffisamment générale dans la pensée indienne pour que le maintien de cette référence ait pu se faire en dépit du passage au bouddhisme ; ajoutons d'ailleurs que cette symbolique est tellement vaste qu'il est difficile de déterminer au(x)quel(s) de ses aspects faisaient allusion les constructeurs du Phnom Bakheng et ceux du Bayon : je penserais volontiers au Temps – cosmique et humain à la fois, mais ce n'est qu'une possibilité parmi d'autres[17]. De toute manière l'important était certainement que, par le biais de cette référence, Jayavarman VII s'identifiait au fondateur d'Angkor.

Ajoutons enfin que si le nombre de ces tours est significatif, il est évident aussi que la répartition de ces tours sur le plan du monument l'est également. En dépit de ses irrégularités, indispensables pour le maintien de la référence à 108, l'ensemble constitue nous l'avons dit un diagramme, un *maṇḍala*. Chacune des tours à visages correspondant à

---

15. La deuxième période de construction est comme J. Dumarçay l'a bien montré une période de tâtonnements, marquée je pense par la volonté (nécessité politique ?) d'y multiplier les dieux : l'élargissement de la terrasse supérieure ne suffisant pas, le projet de construire au 1er étage une galerie tournée vers l'intérieur me semble destiné à accroître l'espace 'fermé' du temple, son *temenos* en d'autres termes.

16. On peut penser que c'est à cette même période qu'ont été établis les pavillons d'entrée extérieurs à visages de Ta Prohm, Bantay Kdei et Ta Som.

17. Sur la symbolisme du nombre 108 voir FILLIOZAT 1954 ou SCHEFTELOWITZ 1931.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

une cella, ce *maṇḍala* va se retrouver dans la mise en place des dieux qui occupent les multiples chapelles du temple : en définitive, le plan du Bayon, dont on savait qu'il était une carte mystique du royaume khmer et de ses temples, et une généalogie de ses souverains, apparaît également comme une histoire de la capitale de ce royaume.

Identification et interprétation

Les visages des tours peuvent être attribués à de nombreux personnages : Śiva, Brahmā, le Buddha, Avalokiteśvara, Vajrapāṇi, Vajrasattva, et pourquoi pas Jayavarman VII. Dans l'état actuel des choses et de nos connaissances, toutes ces identifications sont *possibles* à des degrés divers, sans qu'aucune ne soit réellement satisfaisante et n'emporte totalement l'adhésion. Toutes combinent des arguments solides à des faiblesses pratiquement rédhibitoires. Cette incertitude se sent bien à la lecture des exégètes récents (cf. Boisselier, Groslier ou Woodward) qui donnent souvent l'impression que tout est plus ou moins dans tout. Simultanément, les propositions de ces mêmes auteurs paraissent souvent très loin de cette réalité matérielle et tangible – architecturale et sculpturale – que représente chacune de ces tours.

Problématique et méthodologie

– Une ou quatre divinités ?

Une première question se pose à qui veut analyser l'ensemble constitué par une tour à quatre visages (réels ou supposés) : s'agit-il de l'image d'une divinité à quatre visages, ou bien de la quadruple image d'une même divinité à un seul visage, ou bien encore des quatre images juxtaposées de quatre formes divines différentes (ou de quatre formes différentes de la même divinité) ?

Admettre qu'une tour figure une divinité à quatre visages fera chercher du côté des divinités à quatre visages comme Brahmā (et beaucoup d'autres, tel le Buddha Vairocana) ; en revanche on pourra arguer que l'identification avec Avalokiteśvara n'est pas très pertinente, vu la rareté des images à quatre visages de ce bodhisattva. Dans la même optique on éliminera le Buddha, dont les formes surhumaines sont exceptionnelles au Cambodge. En revanche l'idée selon laquelle les visages seraient hétérogènes (eg. « *deva* », « *asura* » et « *devatā* ») n'est pas absolument contradictoire avec cette interprétation unitaire puisqu'il existe des divinités, à commencer par Śiva, dont les visages multiples sont différents les uns des autres : il faut cependant souligner qu'au

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Cambodge les cinq visages de Śiva sont tous représentés avec les mêmes traits contrairement à ce qui se passe très souvent en Inde[18].

Considérer que chaque tour constitue la juxtaposition de quatre images amène à écarter d'emblée les divinités quadricéphales telles que Brahmā qui n'est jamais représenté au Cambodge autrement qu'avec quatre visages. Admettre de plus qu'il s'agit de quatre divinités différentes pose la question de leur (plus ou moins parfaite) similitude iconographique ; la chose n'est cependant pas rédhibitoire. En effet il existe de nombreuses séries divines dont les membres sont tous figurés de la même façon, la différenciation s'établissant éventuellement au niveau du nom donné à chacun et/ou de la position qu'il occupe (eg. les sept Ṛṣi, les huit Vidyeśvara). Un phénomène un peu analogue se produit pour les *dvārapāla* : la différenciation devrait là se faire (comme dans les textes) sur deux plans, puisque c'est un couple différent qui se trouve dans chacune des quatre directions et que ce couple comporte à chaque fois un gardien terrifiant et un gardien bienfaisant. Or il semble bien qu'au Cambodge comme en Inde la prise en compte de l'opposition terrifiant/bienfaisant n'est pas accompagnée de celle des variations iconographiques liées à l'orientation ; en d'autres termes l'identification des couples repose sur la direction à laquelle ils font face. Au Cambodge la tendance à l'uniformisation des séries divines se manifeste aussi pour les gardiens des points cardinaux (*dikpāla*), qui en Inde sont généralement bien différenciés : en pays khmer on a souvent affaire à un modèle uniforme (personnage accroupi tenant un lotus), identifiable donc seulement par son orientation.

Dans cette optique on pourrait donc proposer que les quatre visages d'une tour sont ceux des quatre grands dieux des points cardinaux, Indra, Yama, Varuṇa et Kubera (ou Soma). Dans la même veine on pourrait y voir les quatre grands Buddha dont les positions cardinales sont clairement définies (Akṣobhya, Ratnasambhava, Amitābha et Amoghasiddhi). Mais on pourrait aussi, et on l'a fait, voir dans ces tours de gigantesques Caturmukhaliṅga où les visages seraient ceux des quatre formes de Śiva (Tatpuruṣa, Aghora, Sadyojāta et Vāmadeva)[19]. Enfin on peut aussi voir dans l'ensemble des visages du Bayon (et pourquoi pas des autres monuments) la figuration d'un panthéon constitué de divinités répondant à un type iconographique unique mais dont l'identification individuelle ne posait pas de problème aux

---

18. Voir par exemple le Śiva dansant à cinq têtes de Koh Ker, le Śiva Trimūrti de Prei Cruk (K. BHATTACHARYA, *Les religions brahmaniques dans l'ancien Cambodge*, 1961, pl. XXV) ou un Śiva à cinq têtes sur un fronton du Bayon (DAGENS 1969 fig. 14).
19. La cinquième forme, Īśāna, qui domine les autres, est souvent considérée comme invisible.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

concepteurs du monument non plus sans doute qu'au clergé qui y était attaché.

– Interprétation unique ou multiple ?

La dernière hypothèse que nous venons d'énumérer constitue une réponse partielle à cette nouvelle question qui consiste aussi à se demander, ce qui est cependant un peu différent, si toutes les tours à visages du monde khmer correspondent à une seule et même réalité iconographique, ou si les 49 tours du Bayon représentent toutes la même chose, différente de ce que figurent les ensembles de Bantay Kdei, Ta Prohm, etc., ou enfin si chaque tour à visages (du Bayon ou d'ailleurs) a sa signification propre ou éventuellement même si chaque visage correspond à une divinité donnée, à chaque fois différente.

– Facteurs intervenant dans l'interprétation

Aux réponses que l'on peut envisager aux interrogations précédentes sont liées diverses questions « subsidiaires ». Faut-il établir un lien avec l'iconographie des murs d'une tour, avec les dieux que contient sa cella (souvent connus par des inscriptions) ou bien encore avec la position de la tour sur le plan du monument ? Si l'interprétation se fait à l'échelle du monument, faut-il tenir compte de la fonction et du nombre des tours et placer sur le même plan ou au contraire dissocier la tour principale mais unique au Prah Stung, les tours des quatre pavillons d'entrée de Bantay Kdei et de Ta Prohm, les deux de ceux de Ta Som ou les cinq des portes d'Angkor Thom, pour ne rien dire des tours en situations diverses de Bantay Chmar et naturellement du Bayon ?

Faut-il tenir compte de la morphologie diversifiée des tours du Bayon, du nombre de leurs faux étages ou des caractéristiques de leurs motifs d'angles ? Faut-il distinguer les tours aux visages liés de Bantay Kdei ou de Ta Prohm de celles à visages séparés du Bayon et du dispositif allongé des portes d'Angkor Thom ?

– Problèmes liés à l'origine du motif et à son invention

Une autre question est celle de l'invention du motif de la tour à visages et on peut la poser de différentes manières, selon qu'on envisage le lieu de l'invention, sa raison ou enfin les modèles sur lesquels auraient pu s'appuyer les inventeurs. En ce qui concerne le lieu d'apparition du motif, la question semble à peu près résolue. En effet les travaux de J. Dumarçay ont montré que la première étape de construction du Bayon a correspondu au début du règne de Jayavarman VII et qu'il est déjà prévu d'y construire des tours à visages ; il y a tout lieu donc de penser que le motif a été créé pour le Bayon première manière, et reproduit (sous une forme réduite en nombre) dans les autres monuments, sans doute pour marquer leurs liens avec le Bayon comme le suggérait B.-P. Groslier. On peut donc écarter l'hypothèse de

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Philippe Stern selon laquelle le motif aurait été inventé pour la tour unique du Prah Stung et transféré avec multiplication dans les autres monuments dont le Bayon[20].

La question majeure est celle du pourquoi et du comment. Il ne semble pas que la tour à visages soit l'amplification géniale d'un motif déjà existant, comme cela s'est passé, au Cambodge également, pour le Barattage : une scène qui n'a commencé par occuper qu'un linteau puis qui a couvert tout un mur à Angkor Vat, avant de passer à l'échelle d'un vaste sanctuaire à Prah Khan et à celle d'une ville à Angkor Thom ! Si tel n'est pas le cas, deux hypothèses restent possibles (sans être d'ailleurs totalement exclusives l'une de l'autre) : l'emprunt d'un modèle ou bien l'invention. Pendant longtemps la première solution est apparue comme allant de soi et il a souvent été écrit à la suite de Henri Parmentier (1910) que des tours à visages avaient été signalées à Nalanda dès la fin du VII^e^ siècle par le pèlerin I Tsing et que c'était là le modèle formel emprunté par les sculpteurs architectes d'Angkor[21] ; la chose apparaissant d'autant plus possible que le bouddhisme de Jayavarman VII semble avoir subi l'influence des théologiens de Nalanda. Malheureusement, le regretté André Bareau, qui à ma demande avait bien voulu dans les années 1960 vérifier le texte du voyageur chinois, a pu me dire que ce pèlerin parlait à l'évidence des petits masques que l'on voit souvent dans des fausses lucarnes (*kuḍu*) disposées sur des larmiers d'entablement ; en d'autres termes il s'agissait d'un motif décoratif banal n'ayant aucun rapport avec les visages des tours. Cela étant le rapprochement avec Nalanda n'est peut-être pas totalement vain, car ce grand centre bouddhique pourrait bien être le lien entre les tours à visages du Cambodge et les *stūpa* à visages du Népal (ci-dessous).

---

20. Ph. Stern considérait que la tour à visages du Prah Stung, la plus ancienne de toutes, dérivait d'une quadruple statue de Buddha debout qui se trouve dans l'enceinte du Prah Khan de Kompong Svay. Ces deux hypothèses peuvent être écartées. En effet la superstructure à visages du Prah Stung est rajoutée sur un édifice dont la construction n'est certainement pas antérieure au début du règne de Jayavarman VII. Ce qui amène plutôt à penser que cette tour à visages est une addition de la fin du règne comme à Bantay Kdei, etc. Quant au Buddha quadruple il s'agit à peu près certainement d'un monument post-angkorien pour lequel d'ailleurs on connaît de nombreux parallèles en Thaïlande ne particulier (mais cf. aussi le temple du Phnom Veak près d'Angkor). Il s'agit tout au plus d'un dérivé de la tour à visages, mais le parti est cependant très différent : statues en pied installées au fond de quatre niches creusées sur les quatre faces d'un massif... (cf. GROSLIER 1973 en particulier p. 277-278).

21. Cf. *B.E.F.E.O.* 1910, p. 206 note 1 ; le rapprochement est repris par Louis Finot (*Notice archéologique*... p. 12) et les auteurs suivants (y compris GROSLIER 1973).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

En ce qui concerne l'invention, il reste à savoir sur quelles bases elle a pu survenir. S'il est très probable que, comme le disait Paul Mus à propos d'Angkor Thom, « l'œuvre de l'artiste s'explique par ce qu'il a lu »[22], la quête du texte qui aurait inspiré les inventeurs des tours à visages est jusqu'à présent restée à peu près vaine (voir cependant ci-dessous à propos du *Lotus de la Bonne Loi*). La difficulté de la recherche est d'autant plus grande que le texte en question a très probablement été interprété par les Khmers selon leur génie propre. Ajoutons à ce propos que l'idée selon laquelle le temple est le corps du dieu est assez fréquente dans la pensée indienne (Dagens 1996) pour que les Khmers aient fait appel à elle en vue d'interpréter un texte qui, à première vue, ne conduisait pas nécessairement à un développement architectural tel que la tour à visages.

Les identifications proposées

Les identifications proposées pour les visages sont, on l'a vu, nombreuses et diverses. On les passera ici en revue en terminant par une hypothèse de travail suggérée autrefois par G. Cœdès, celle de « gardiens du territoire » (*kṣetrapāla*) qui, on le verra, peut éventuellement se combiner avec l'identification à Avalokiteśvara, la plus satisfaisante sans doute de celles proposées jusqu'à maintenant. Ajoutons que toutes ces hypothèses présupposent que les tours à visages représentent une seule et même divinité, à l'exception justement de la dernière, celle des *kṣetrapāla*, qui est plus ambiguë sur ce sujet.

– Jayavarman VII, une identification évidente et insuffisante

Que les traits des visages reproduisent à leur manière ceux de Jayavarman VII a été souligné très tôt en particulier par G. Coedès, le seul problème est que ce phénomène touche pratiquement toute la statuaire du Bayon et qu'il n'est donc guère significatif. De plus on connaît maintenant un certain nombre de *portraits* de Jayavarman VII qui tous figurent le roi non paré et sans troisième oeil, ni *ūrṇā* ni losange sur le front, ce qui interdit d'aller plus loin dans le rapprochement.

– Śiva, une identification ancienne qui ne semble pas pouvoir correspondre au Bayon bouddhique de Jayavarman VII

L'identification à Śiva proposée par L. Finot[23] lorsque l'on pensait que le Bayon était un monument śivaïte a été naturellement abandonnée

---

22. Mus 1936 p. 59.

23. L. Finot *Notice archéologique...* 1913, p. 12. Elle repose sur l'assimilation de la superstructure à visages à un gigantesque *mukhaliṅga* et s'appuie sur des faits népalais et chams. Pour le Népal, Finot pense que les *stūpa* à visages sont à rapprocher des *mukhaliṅga* nombreux au Népal. Quant au Champa, Finot considère que les mentions

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

dès la correction de cette erreur mais elle est intéressante : il est probable en effet que, lorsque le Bayon est devenu śivaïte vers le milieu du XIII[e] siècle, les visages des tours ont été assimilés à ceux de Śiva. Cela expliquerait en particulier qu'ils n'aient été ni détruits ou ni profondément modifiés, contrairement aux images bien définies du Buddha ou d'Avalokiteśvara ; il est possible d'ailleurs que c'est à cette époque qu'il faille attribuer la modification de certains losanges frontaux et leur transformation en troisième œil (voir ci-dessus). On peut donc dire que les tours à visages, sans avoir été conçues comme des représentations de Śiva, ont sans doute été considérées comme telles pendant quelques années. Cette hypothèse peut expliquer les remarques ambiguës de Tchéou Ta Kouan à propos des portes d'Angkor Thom : « Au-dessus de chaque porte de la muraille il y a cinq grandes têtes de Buddha dont les visages sont tournées vers les quatre points cardinaux ; au centre est placée une des cinq têtes qui est ornée d'or. » La cinquième tête « ornée d'or » dont aucune trace n'a été conservée aurait été une adjonction destinée à « śivaïser » les portes de la ville, adjonction réalisée en matériaux légers stuqués et dorés qui n'a pas résisté au temps.

– Brahmā et Ta Prohm: une identification traditionnelle qui mériterait peut-être d'être reconsidérée

Les tours à visages sont traditionnellement considérées au Cambodge comme figurant la quadruple tête de Brahmā, ce dont témoigne d'ailleurs le nom même du temple de Ta Prohm (litt. « l'ancêtre Brahmā »), désigné d'après ses pavillons d'entrée à visages. Cette identification a été communément admise parallèlement à la précédente tant que le Bayon n'a pas été vu comme un monument bouddhique[24] ; elle a été reprise par J. Boisselier (1978), puis par H. Woodward (1981, voir ci-après à propos de Vajrapāṇi). Elle paraît peu vraisemblable du point de vue iconographique : Brahmā ne possède ni troisième œil, ni *ūrṇā*, ce qui fait que nous ne savons que faire du losange frontal ; quant au diadème, s'il est démoniaque il ne lui convient guère lui non plus.

---

de *mukhaliṅga* dans des inscriptions attestent leur importance en Indochine ; il y a également un rapprochement pas très clair avec un temple cham près duquel on aurait trouvé les restes d'un motif de couronnement en forme de Liṅga. Ajoutons que cette hypothèse qui suppose aussi que le motif du front soit interprété comme un oeil pourrait également s'appuyer sur la parure des visages qui, ambivalente car démoniaque et pacifique, traduirait assez bien l'ambiguïté de Śiva.

24. Ajoutons que c'est celle que donnent le plus souvent, à l'exception de Bouillevaux, les visiteurs d'Angkor « non-spécialistes » au XIX[e] siècle et au début du XX[e] lorsqu'ils parlent des visages (cf. Carpeaux, Loti, Claudel...).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Ajoutons surtout qu'on n'en voit guère la raison, même si la présence de Brahmā sur un monument bouddhique est beaucoup moins gênante que celle de Śiva : Brahmā est l'un des acolytes normaux du Buddha, le plus souvent en compagnie d'Indra mais parfois aussi, au Bayon en particulier, en compagnie de Viṣṇu (tour n° 14 et 31, voir Dagens 1969) ; il est paradoxalement plus populaire dans le bouddhisme que dans le brahmanisme hindouiste et on peut rappeler que les textes du bouddhisme ancien lui accordent une place ambiguë mais importante[25]. En définitive cette identification à la rigueur vraisemblable sur le plan des idées reste très douteuse du point de vue iconographique, même si elle saute immédiatement à l'esprit. Il est par ailleurs évident qu'elle implique nécessairement que chaque tour à visages correspond à une seule image et non à quatre.

– Le Buddha, une identification traditionnelle mais reprise et renouvelée, aussi évidente qu'incertaine

Cette identification se trouve en germe dans la phrase de Tchéou Ta Kouan citée précédemment selon laquelle il y a « cinq têtes de Buddha » sur les portes d'Angkor Thom ; c'est donc en un sens la plus ancienne qui soit attestée et l'on peut penser qu'elle était exacte au moment de la reprise du Bayon par le bouddhisme theravādin à la fin du XIII^{e} siècle. Six siècles plus tard c'est celle que propose le premier voyageur européen à mentionner les tours à visages, le père Bouillevaux qui a visité Angkor vers 1850 : on peut penser que c'est une précision qui lui a été fournie par les Khmers qui l'ont guidé dans sa visite.

Elle a été reprise un moment par P. Mus (1936) lorsqu'il pensait que le Bayon pouvait être une représentation du Grand Miracle de Sravasti et que la multiplicité des visages correspondait à celle de la personne du Buddha qui caractérise cet épisode (il a préféré ensuite l'identification avec Avalokiteśvara, ci-dessous). Elle semble avoir été envisagée par Stern (en prolongation normale de sa théorie qui voyait le Buddha quadruple du Prah Khan de Kompong Svai à l'origine des tours à visages) avant qu'il ne choisisse de suivre la nouvelle hypothèse de Mus et de voir dans les tours du Bayon des images d'Avalokiteśvara. B.-P. Groslier (qui a réfuté la théorie de Stern sur l'origine du motif) l'a reprise en développant le thème du Grand Miracle de Sravasti pour aboutir à l'idée du Bayon considéré comme la manifestation du triomphe du bouddhisme sous Jayavarman VII. Groslier ajoutait fort justement cependant que les dévots de chaque chapelle voyaient sans

---

25. Voir Greg BAILEY, *The mythology of Brahmā*, O.U.P. Delhi 1983 et *Hobogirin, sv.* Bon.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

doute les visages comme ceux de « leur » dieu et que d'autres identifications étaient possibles.

Sans entrer dans le détail de la démonstration fort complexe de Groslier, on peut dire que son hypothèse soulève un problème iconographique, non rédhibitoire il est vrai, qui est celui de la définition du diadème : si ce dernier est « démoniaque » il est bien évident qu'il ne peut appartenir au Buddha. Groslier semble avoir oublié cet élément qu'il ne mentionne pas sauf erreur de ma part : après avoir parlé de l'*ūrṇā* et de la moustache il se contente d'ajouter « pour terminer rappelons que ces visages portent boucles d'oreilles, collier et diadème : en bref, s'il faut les apparenter à quelque type iconographique bien défini, c'est de toute évidence à celui du Bouddha paré » (1973, p. 279).

En définitive cette identification au Buddha est en un sens évidente, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit certaine. Elle a été mise en rapport avec les *stūpa* à visages du Népal aussi bien par Finot (en 1913) que par Groslier en 1973, mais dans un cas comme dans l'autre avec une certaine incrédulité, ou au moins un certain flou, mais elle sera à revoir dans cette optique et nous y reviendrons plus loin.

– Avalokiteśvara-Lokeśvara, une identification « scientifique », intéressante mais incertaine elle aussi

L'identification avec Avalokiteśvara, suggérée par L. Finot en 1925 à la suite de la découverte d'un fronton figurant Avalokiteśvara et de l'attribution du temple au bouddhisme, a été affirmée explicitement par V. Goloubew (*BEFEO*, 1927 p. 226 sq.). Paul Mus, qui nous l'avons vu avait d'abord pensé au Buddha, l'a reprise en appuyant son argumentation sur le *Saddharmapuṇḍarika*, alias *Lotus de la Bonne Loi* : dans le titre du chapitre 24 de ce célèbre texte du Mahāyāna, Avalokiteśvara est qualifié de *samantamukha* (litt. : « faisant face à tous les côtés à la fois ») [26], expression qui est reprise dans la dernière phrase du chapitre mais ne se retrouve pas ailleurs. Nous verrons que l'on trouve dans ce même chapitre deux autres formules, peut-être encore plus intéressantes. Pour l'instant disons que la proposition de Paul Mus a été confortée et considérée comme plus ou moins admise par Coedès et Stern. En revanche elle a été combattue aussi bien par J. Boisselier que par B.-P. Groslier mais avec des arguments très différents, dont certains d'ailleurs ne sont pas très probants : ainsi à propos de la rareté des images de Lokeśvara à quatre visages, mais nous avons vu qu'au Bayon il peut s'agir aussi bien d'une image à quatre visages que de

---

26. Le titre du chapitre (*samantamukhaparivartaḥ*, soit « chapitre de celui qui regarde dans toutes les directions ») est repris littéralement dans la dernière phrase de ce même chapitre, sans que le terme *samantamukha-* ne se retrouve ailleurs dans ce chapitre consacré à la compassion universelle du Bodhisattva.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

quatre images à un seul visage[27]. On a également argué du fait que le losange du front ne convenait pas à une image d'Avalokiteśvara, ce qui nous paraît doublement inexact. En effet il existe bien, au Cambodge même, des images de Lokeśvara pourvu d'un troisième œil (Fig. 5)[28] ; qui plus est, le front d'un Avalokiteśvara assis, trouvé à Ta Prohm et datant incontestablement du règne de Jayavarman VII, porte à l'évidence un losange tout à fait analogue à celui que l'on voit sur les visages de certaines tours (Fig. 6) ![29] Ajoutons enfin que sur certains petits bronzes khmers Lokeśvara porte sur le front un genre d'*ūrṇā*[30]. D'autres arguments contre l'hypothèse de Mus sont sans doute plus probants tels que l'absence d'Amitābha sur la chevelure (Boisselier)[31] ou encore le diadème démoniaque (mais l'est-il vraiment ?).

En définitive du point de vue de l'iconographie proprement dite, l'identification avec Avalokiteśvara présente des difficultés qui ne sont peut-être pas insurmontables. Cela étant, elle est d'autant plus à reprendre et à reconsidérer qu'elle présente évidemment un grand intérêt en raison de l'importance de ce bodhisattva au Cambodge et de la pertinence des textes cités à son sujet, en particulier du *Lotus de la Bonne Loi* qui apporte sans doute plus qu'on ne l'a dit. En effet dans son chapitre 24, celui dont le titre désigne Avalokiteśvara comme *samantamukha*, on trouve deux formules particulièrement frappantes. Selon la première, Avalokiteśvara « va et se montre partout, dans les dix directions, dans toutes les régions sans exception »[32], tandis que d'après la seconde « il se tient à droite et à gauche d'Amitābha qui est le guide, il l'évente, et par magie (il apparaît) dans tous les régions à ceux

---

27. C'est d'ailleurs l'idée à laquelle était parvenu Mus (1937 p. 73) lorsqu'il voulait répondre par avance à ce genre de critique en expliquant (ce qui est discutable) qu'il n'y a pas de divinités à quatre visages en Inde et que Brahmā à quatre visages n'est pas autre chose que la représentation de quatre états successifs de Brahmā.

28. Provenant de Prasat Chrei, un temple d'étape de l'époque de Sūryavarman II ou de Dharaṇīndravarman. Statue DCA n° 5352.

29. Lokeśvara assis à quatre bras, provenant de Ta Prohm ; image de grande taille avec Amitābha bien lisible sur le chignon (DCA 4336).

30. Cf. Coedès 1923 (*Bronzes Kmèrs*, Ars Asiatica V) pl. XXV/1 et 2, XXVI/1, XXXII, etc. ; le problème dans le cas de ces bronzes est que l'« *ūrṇā* » du Buddha est elle aussi difficile à distinguer d'un troisième oeil (cf. *ibid.* pl. XXII) et que la même ambiguïté se retrouve pour d'autres divinités comme Hevajra (*ibid.* pl. XXX) ou Vajradhara (*ibid.* pl. XXVII/1).

31. Argument non rédhibitoire, car il y a en Inde des images d'Avalokiteśvara sans Amitābha, même si nous n'en avons pas d'exemple certain au Cambodge. Là encore Mus avait répondu par avance (mais de façon discutable) en disant que l'image d'Amitābha n'était pas nécessaire car Avalokiteśvara était supérieur au Buddha (Mus 1937 p. 72-73).

32. Chap. 24, stance 18 : *sarvatra daśādiśi jage sarvakṣetreṣu aśeṣa dṛśyate.*

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

qui honorent le Jina »[33]. Dans l'un et l'autre cas on met en avant non pas tellement le fait que le Bodhisattva fait face de tous les côtés, mais bien celui qu'il est visible ou plus exactement *qu'il se rend visible* de toute part, idée qui convient parfaitement aux tours à visages du Bayon (et des autres monuments) dont le moins qu'on puisse dire est bien qu'elles sont « visibles de partout ». On peut donc se demander si les architectes du monument n'ont pas tout simplement pris à la lettre le texte du *Lotus de la Bonne Loi*, un peu comme les sculpteurs du même règne de Jayavarman VII semblent avoir suivi littéralement le *Kāraṇḍavyūhasūtra* (ou un texte analogue) lorsqu'ils ont inventé les images d'Avalokiteśvara « irradiants ».

– Vajrapāṇi et Vajrasattva, des identifications scientifiques et un peu trop recherchées

L'identification avec Vajrapāṇi ou des divinités similaires a été proposée par J. Boisselier dans une communication au Congrès des orientalistes de 1951 (publiée en 1954) ; il ne s'agissait pas d'ailleurs d'une identification exclusive puisque Boisselier suggérait que l'on avait peut-être affaire à une sorte de combinaison de Vajrapāṇi et de Lokeśvara. Cette identification à laquelle J. Boisselier semble avoir renoncé par la suite a été reprise par Hiram Woodward en 1981.

Boisselier s'appuyait tout d'abord sur les difficultés que pose ou semble poser l'hypothèse Avalokiteśvara (nombre de têtes, troisième oeil, et surtout absence d'Amitābha et diadème terrible). Il mettait en avant ensuite l'importance qu'il attribuait à la présence de Vajrapāṇi au Cambodge : mentions dans l'épigraphie bouddhique khmère, existence de statues en pierre et en bronze. Enfin son dernier argument principal était la présence d'images d'Indra sur les éléphants des motifs d'angles des portes d'Angkor Thom : on aurait ainsi eu Vajrapāṇi, l'Indra bouddhique en quelque sorte, dominant l'Indra brahmanique. Si l'on peut écarter cette dernière idée[34], les autres arguments ne sont pas négligeables.

Hiram Woodward a repris cette identification en 1981 ; s'appuyant sur différents éléments d'inégale valeur il propose que les visages du Bayon aient été à l'origine ceux de Vajrasattva ; leur multiplication aurait correspondu à un changement dans leur identification, avec un passage de Vajrasattva à Brahmā. Sans entrer dans le détail de son argumentation, je dirai qu'elle me paraît un peu spécieuse (en particulier

---

33. Chap. 24, st. 29 : *sthita dakṣiṇavāmatas tathā vījayanta amitābhanāyakam / māyopama te samādhinā sarvakṣetra jinagandha pūjiṣu.*

34. On s'est aperçu depuis que les portes d'Angkor Thom ne sont pas homogènes et qu'il ne s'agit finalement que de tours à visages deuxième manière, ce qui fait perdre une bonne partie de son intérêt au rapport établi entre les visages et les motifs d'angles.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

à propos de l'Indrābhiśeka qui aurait motivé le changement de parti iconographique) et qu'elle semble surtout vouloir concilier les opinions divergentes exprimées par les chercheurs précédents ; ajoutons enfin que Hiram Woodward semble s'appuyer partiellement au moins sur Stern, peu fiable en ce qui concerne la chronologie de la présence d'Avalokiteśvara au Bayon (voir Dagens 1969, p. 153).

D'une façon plus générale les rapprochements avec Vajrasattva et/ou Vajrapāṇi me paraissent reposer sur une surévaluation de la popularité de ces divinités et cela à deux niveaux : sur le plan du bouddhisme, Vajrapāṇi, même s'il a un certain rôle, demeure malgré tout un personnage secondaire dont on voit mal pourquoi il aurait connu cet excès d'honneur. En ce qui concerne le Cambodge ancien les choses sont, je crois, encore plus flagrantes : la popularité du personnage est à la fois certaine et très limitée : s'il apparaît sur quelques reliefs antérieurs à l'époque de Jayavarman VII (voir par exemple les bornes de Thmar Puok ou du Phnom Srok), les statues auxquelles faisait allusion Boisselier apparaissent très « spécialisées » car sauf erreur de ma part elles ne se rencontrent que dans les chapelles des hôpitaux fondés Jayavarman VII ; en revanche le personnage n'est jamais mis en valeur ni sur un fronton, ni même (sauf erreur de ma part une fois encore) sur un linteau, ce qui est quand même surprenant. Enfin il faut souligner que le lien iconographique entre les visages et Vajrasattva ou Vajrapāṇi reste malgré tout assez ténu.

En guise de conclusion

En guise de conclusion, on dira que les recherches futures pourraient porter dans deux directions. La première est celle d'un rapprochement avec le Népal, mais je manque trop d'éléments pour insister à son sujet ; la seconde qui consiste à reprendre l'idée de gardiens du territoire avancée par G. Cœdès, permet déjà des développements plus poussés et on s'y attardera donc un peu plus.

Du Bayon au Népal

Le seul parallèle sérieux que nous ayons en dehors des frontières du Cambodge est constitué, on l'a dit, par les *stūpa* à visages du Népal. Ces monuments sont caractérisés par la présence sur l'élément quadrangulaire (généralement nommé *harmikā*) situé au sommet de leur dôme de quatre visages plus ou moins élaborés, mais qui correspondent indiscutablement à celui du Buddha, comme en témoigne en particulier l'*ūrṇā* toujours clairement indiquée.

Pour autant que je sache, ces visages sont généralement identifiés avec ceux de Vairocana, le Buddha du zénith qui répand la lumière dans

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

toutes les directions. De ce point de vue, l'identification correspondrait assez bien au tableau que nous offre le Bayon (le losange étant l'*ūrṇā*) ; il faudrait simplement admettre, ce qui paraît parfaitement possible, que le Buddha Vairocana est paré et que, comme cela semble être le cas au Népal, chaque tour à quatre visages (réels ou virtuels) doit être considérée comme figurant un seul personnage et non quatre. Cela étant l'intérêt majeur d'un tel rapprochement serait que des représentations similaires trouvées simultanément au Cambodge et au Népal sous-entendent à peu près nécessairement la référence à une source textuelle unique : celle-ci reste à trouver mais il ne fait guère de doute que le point de convergence d'Angkor et du Népal est à Nalanda et que c'est parmi les œuvres des maîtres de ce site qu'il faut mener les recherches.

Des gardiens du territoire (kṣetrapāla) à Avalokiteśvara visible de partout

L'idée de G. Cœdès selon laquelle les tours à visages représenteraient des gardiens de ces territoires dont les divinités respectives étaient installées dans les chapelles coiffées par ces tours est intéressante à plus d'un titre, en dépit des difficultés qu'elle soulève.

Tout d'abord il est certain que d'un point de vue esthétique il existe un bel accord entre la vue de ces visages multiples, omniprésents et tous plus ou moins semblables, et l'idée de divinités protectrices – aussi présentes au Cambodge (voyez les Neak Ta) qu'en Inde (où ce sont les *kṣetrapāla*, littéralement les « gardiens du champ »). En effet, et je me place là du côté de la tradition indienne, ce qui distingue deux *kṣetrapāla* ce n'est pas tellement leur iconographie que le territoire que chacun est censé protéger et dont d'ailleurs il porte le nom ; en d'autres termes deux images absolument semblables peuvent parfaitement figurer les gardiens de deux domaines parfaitement différents. Iconographiquement l'identification des visages à ceux d'un *kṣetrapāla* est également intéressante : en effet en Inde et plus particulièrement en Inde du Sud, Kṣetrapāla est généralement considéré comme une forme ou même un doublet de Bhairava, forme « terrifiante » de Śiva, ce qui nous ramène tout d'abord au losange/troisième œil et au diadème et ainsi qu'aux remarques faites à son sujet par Boisselier. Si cependant les visages du Bayon nous apparaissent bien peu terrifiants par rapport aux *kṣetrapāla* indiens, c'est que la tradition khmère a toujours répugné aux formes excessives et que les sculpteurs khmers ont toujours été très modérés dans la traduction des aspects violents des divinités. Dans cette perspective l'utilisation du diadème des Asura me paraîtrait parfaitement suffisante pour traduire le caractère terrible et dangereux de ces gardiens du territoire, qui, il faut le rappeler, ne sont dangereux

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

et donc terrifiants que pour les adversaires des dévots, et jamais pour ceux-ci qu'ils protègent.

Un autre argument en faveur de ce rapprochement me semble être l'utilisation qui a été faite du motif de la tour à visages en dehors du Bayon. Je pense en effet comme je l'ai déjà indiqué que ce type d'édifice a été inventé pour le Bayon et transféré ailleurs ensuite. Or, on constate que, à Angkor, la mise en place des tours à visages ne s'est pas faite par transformation – ce qui ne posait pas de problème technique, on le sait grâce au Bayon – mais par adjonction d'édifices et que ces tours rajoutées se trouvent sur la limite extérieure des sanctuaires concernés qu'il s'agisse de Bantay Kdei, Ta Prohm ou Ta Som, ou bien évidemment des portes d'Angkor Thom installées à la périphérie du Bayon. Cette position est parfaitement normale pour le *kṣetrapāla* d'un ensemble donné que l'on installe tout à fait naturellement sur la limite du territoire qu'il protège. On saisit cependant toute la différence qui sépare les multiples *kṣetrapāla* du Bayon qui viennent se surimposer à la carte mystique du royaume constituée par ce sanctuaire d'état, de ceux qui sont installés à la périphérie des temples ou du Bayon étendu à la ville d'Angkor Thom. Au Bayon même en effet c'est l'assemblée divine des Protecteurs du royaume, traduction monumentale de celle que constituent les dieux des grands temples du royaume regroupés *dans* les chapelles du temple ; le centre de ces deux assemblées superposées est à chaque fois le dieu majeur : le Buddha de la cella centrale du Bayon ou le Gardien à quatre visages qui domine celle-ci – très probablement le Protecteur du royaume pris dans sa totalité. En face de cela, à Ta Prohm, Ta Som ou Bantay Kdei, il s'agit beaucoup plus modestement du ou des protecteurs particuliers de ces monuments, comme aux portes d'Angkor Thom d'ailleurs où se trouvent sans doute les gardiens de la capitale.

Reste maintenant à savoir ce qu'il en est de la tour à visages de Prah Stung et des huit tours de Bantay Chmar. En ce qui concerne le Prah Stung, comme B.-Ph. Groslier nous y verrions volontiers une « reprise » du Bayon, reprise très symbolique et réduite. Rappelons que ce monument, l'un des compléments apportés par Jayavarman VII au Prah Khan de Kompong Svay[35], est un temple de petite taille situé

35. Au Prah Khan de Kompong Svay, Jayavarman VII a considérablement étendu une fondation déjà importante que l'on peut attribuer au règne de Sūryavarman II (mais on trouve sur le site un petit monument antérieur). Ses travaux sont marqués en particulier par la création d'un grand alignement vers l'est : chaussée à *haṃsa*, Prah Stung sur la rive d'un baray au centre duquel se trouve le Prah Thkol (analogue à Neak Pean). Non loin du groupe central (pour l'essentiel antérieur à Jayavarman VII) on trouve de nombreuses adjonctions dues à ce dernier et en particulier un ensemble de tours en latérite analogue à ce qui se voit dans l'enceinte du Palais royal d'Angkor. Ajoutons

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

(comme le Prah Khan d'Angkor qui est beaucoup plus vaste) à l'extrémité ouest d'un baray ; il a été construit en deux étapes au moins. Les visages qui datent de la seconde sont très analogues à ceux du Bayon (losange, yeux ouverts, parures...) et ne dénotent aucune originalité particulière, pas plus que les procédés techniques de reprise qui sont semblables à ceux que l'on voit employés au Bayon et lui sont sans doute empruntés[36]. L'autre monument concerné, Bantay Chmar, est trop mal connu pour qu'on en puisse pour le moment en tirer quelque chose de précis[37] ; disons simplement que d'après les indications et le plan qu'a bien voulu me fournir Chr. Pottier (Fig. 7), quatre tours à visages se trouvent réparties régulièrement dans la première enceinte du temple, trois autres coiffent les trois tours du pavillon d'entrée ouest de sa seconde enceinte et la dernière correspond à la « bibliothèque » sud-est d'un petit ensemble occupant le secteur ouest de cette même seconde enceinte.

---

qu'il y aussi des adjonctions postérieures et que, de plus, les monuments bouddhiques y ont subi les mêmes mutilations qu'à Angkor (moins systématiques cependant). Il semble que Jayavarman VII y ait séjourné avant son avènement, c'est-à-dire avant la reconstruction d'Angkor, et on considère souvent que la tête de sa statue qui provient du Prah Khan de Kompong Svay le figure plus jeune que les autres. Cela étant il ne semble pas que les monuments attribuables à Jayavarman VII au Prah Khan de Kompong Svay soient d'une façon générale antérieurs à ceux d'Angkor ; on constate plutôt un développement parallèle des deux sites, les édifices du Prah Khan subissant les mêmes modifications et adjonctions que ceux d'Angkor.

36. Il existe au Prah Khan de Kompong Svay un troisième monument qui peut faire penser aux tours à visages : il s'agit du temple du Prah Thkol installé au centre du baray, dans une position analogue à celle de Neak Pean dans le baray de Prah Khan à Angkor. Le monument est remarquable par l'importance des motifs d'angles du temple principal (éléphants, Garuḍa...). Le fronton haut de la face est de ce temple porte un buste de Buddha. Cependant dans les années soixante, B.-Ph. Groslier et moi-même avons trouvé dans les décombres qui entourent ce temple les fragments d'un fronton où était figurée une triple tête de cheval. La similitude avec Neak Pean saute aux yeux et il est évident que le dispositif des quatre gargouilles installées dans les chapelles cardinales de Neak Pean se retrouve au Prah Thkol sur les frontons hauts du temple : le buste de Buddha de la façade est correspond à la gargouille en tête humaine de la chapelle est de Neak Pean et le fronton à tête de cheval devait se trouver sur la face ouest comme la gargouille en tête de cheval dans la chapelle ouest de Neak Pean, etc. Simultanément le rapprochement avec les tours à visages devient finalement secondaire et presque anecdotique.

37. Voir le plan peu précis fourni par G. Groslier (« Troisièmes recherches sur les Cambodgiens », *B.E.F.E.O.* 1930, p. 159-206), ainsi que STERN 1965 (avec reprises du plan de G. Groslier) ; cf. également J. BOISSELIER 1970 « Précisions sur quelques images khmères d'Avalokiteśvara : Les bas-reliefs de Bantay Chmar », (*Arts asiatiques* t. 11/1, 1970, p. 73 suiv.) qui étudie certains bas-reliefs et corrige ou précise des interprétations données par H. PARMENTIER (« Les bas-reliefs de Bantay Chmar », *B.E.F.E.O.* 1910, p. 205-222) et FINOT 1925.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Retour à Avalokiteśvara

Reste à savoir maintenant qui étaient les gardiens du territoire du Cambodge de Jayavarman VII ; s'agissait-il simplement des dieux installés avant lui dans les grands sanctuaires des chefs-lieux du royaume ? c'est possible. Cependant · connaissant les multiples fondations répétitives dues à ce souverain – hôpitaux et gîtes d'étapes, statues du Buddha ou du roi lui-même, etc. – il paraît légitime de se demander s'il n'a pas également mis en place un réseau de « Gardiens du territoire ». Sans entrer ici dans le détail on pourrait se demander si ce rôle n'aurait pas été rempli par les statues d'Avalokiteśvara que l'on trouve réparties à l'identique sur quasiment tout le territoire contrôlé par Jayavarman VII : il pourrait s'être agi de banales images à quatre bras, assises ou debout, ou bien encore de ces Avalokiteśvara « irradiants » que l'on retrouve jusqu'aux confins de la Birmanie et qui sont, comme les tours à visages, une invention et une exclusivité du règne de Jayavarman VII.

Statues dans les provinces et tours à visages au cœur d'Angkor ? dans un cas ce seraient des images cosmiques, dans l'autre, comme le propose le *Saddharmapuṇḍarika*, la représentation multipliée d'un Bodhisattva salvateur qui se dresse face à tous les orients pour être vu de tous ceux qui recherchent son aide et couvrir de sa protection l'ensemble du domaine du roi fondateur.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Bibliographie

BOISSELIER (Jean)
1954 : Vajrapāṇi dans l'art du Bayon, *Proceedings of the 22nd Orientalist Congress 1951*, p. 324-332.

COEDES (George)
1947 : *Pour mieux comprendre Angkor*, Paris (Pub. Musée Guimet, Bibliothèque de Diffusion, t. 55).
1951 : L'épigraphie des monuments de Jayavarman VII, *B.E.F.E.O.*, t. 44, p. 97-119.

DAGENS (Bruno)
1969 : L'iconographie du Bayon : frontons et linteaux, *Arts asiatiques*, t. 19, p. 123-167.
1988 : Les tours à visages du Bayon d'Angkor et le nombre 108, *Bulletin d'études indiennes*, n° 6, p. 177-199.
1996 : Le temple corps du dieu, *Langue, style et structure dans le monde indien – Centenaire de Louis Renou*, éd. par N. BALBIR et G.-J. PINAULT avec la collaboration de J. FEZAS, Paris, p. 355-383.

DUFOUR (H.)
1910-14 : *Le Bayon d'Angkor Thom. Bas reliefs publiés par les soins de la Commission Archéologique de l'Indochine d'après les documents recueillis par la mission H. Dufour...*, 2 vol., Paris.

DUMARÇAY (Jacques)
1967 : Le *Bayon. Histoire architecturale du temple : Atlas et notice des planches*, Paris (PEFEO, Mém. Archéol. III-1).
1973 : *Le Bayon.* [1ère partie:] *Histoire architecturale du temple* [Texte et photos], Paris (PEFEO, Mém. Archéol. III-2).

FILLIOZAT (Jean)
1954 : Le symbolisme du monument du Phnom Bakheng, *B.E.F.E.O.*, t. 44, p. 527-554.

FINOT (Louis)
1925 : Lokeśvara en Indochine, *Études Asiatiques*, Paris (PEFEO), t. I, p. 226-256.

GOLOUBEW (Victor)
1927 : Le cheval Balāha, *B.E.F.E.O.*, t. 27, p. 223-237.

GROSLIER (Bernard-Philippe)
1973 : *Le Bayon.* [2ème partie :] *Inscriptions du Bayon*, Paris (PEFEO, Mém. Archéol. III-2).

JACQUES (Claude)
1999 : Les derniers siècles d'Angkor, *C.R.A.I.B.L.*, p. 367-390.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

MUS (Paul)
1936 : Le symbolisme à Angkor Thom. Le « Grand Miracle » du Bayon, C.R.A.I.B.L., p. 57-68.
1937 : Angkor in the Time of Jayavarman VII, *Indian Arts and Letters*, t. 40, p. 65-75.
1961 : Le sourire d'Angkor, *Artibus Asiae*, t. 24, p. 363-381.
NAKAGAWA (Takeshi), éd.
1999 : *Bayon. I : The Faces of the Towers*, Tokyo (UNESCO / Japan Trust Fund for the Preservation of the World Cultural Heritage).
SCHEFTELOWITZ (I.)
1931 : Die Bedeutungsvolle Zahl 108 in Hinduismus und Buddhismus, *Studia Iranica – Ehrengabe für Wilhelm Geiger...*, Leipzig, p. 85-88.
STERN (Philippe)
1965 : *Les monuments khmers du style du Bayon*, Paris (Publ. du Musée Guimet, Recherches et Documents d'Art et d'Archéologie, t. 9).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

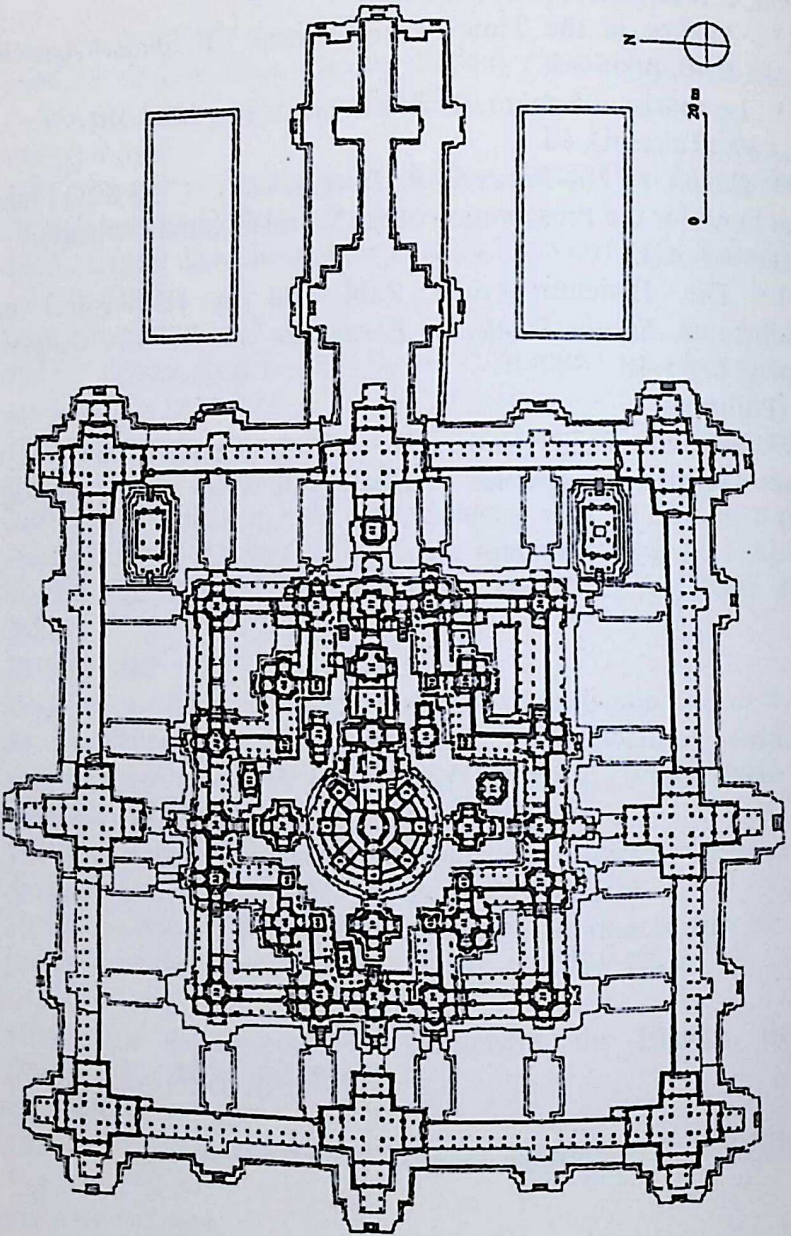


Fig. 1. Plan du Bayon (d'après Dumarçay 1967, *pl. III*).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

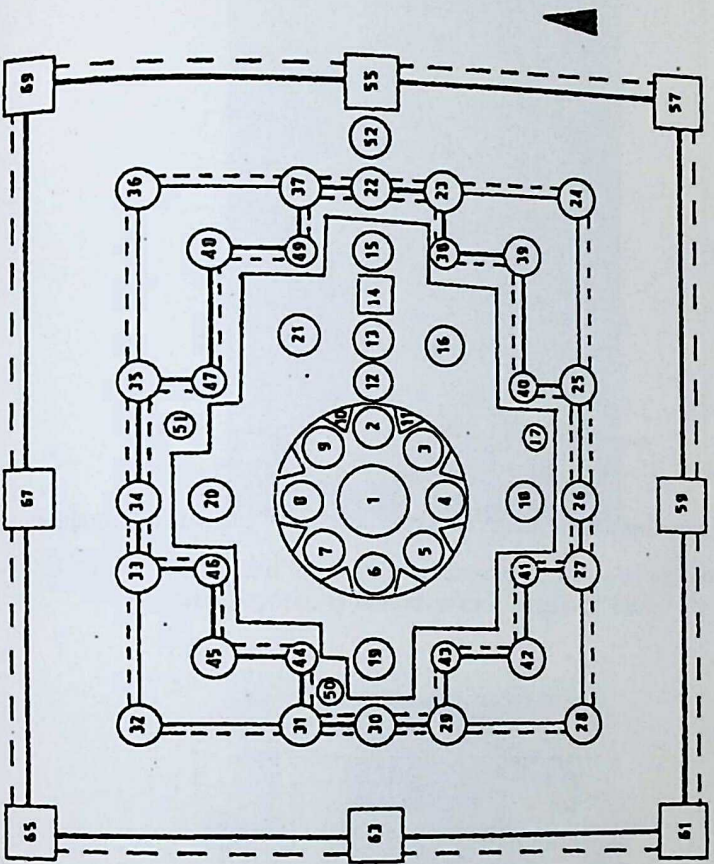


Fig. 2. Schéma des tours du Bayon après la 3e étape de construction.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

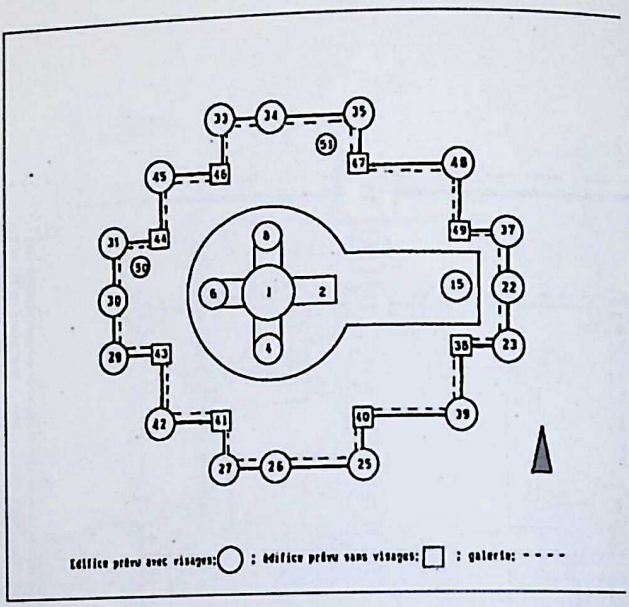


Fig. 3. Schéma des tours à visages du Bayon après la 1re étape de construction.

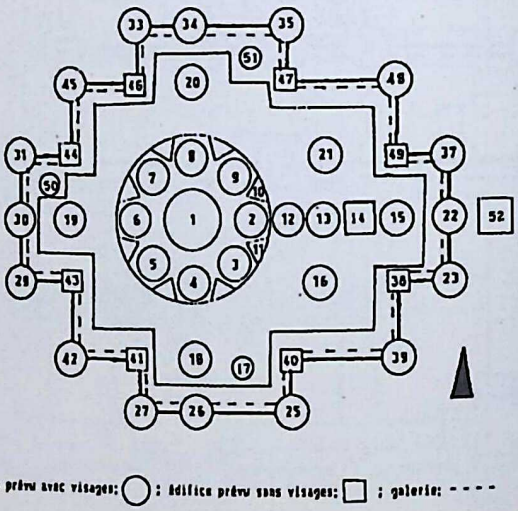


Fig. 4. Schéma des tours à visages du Bayon après la 2e étape de construction.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

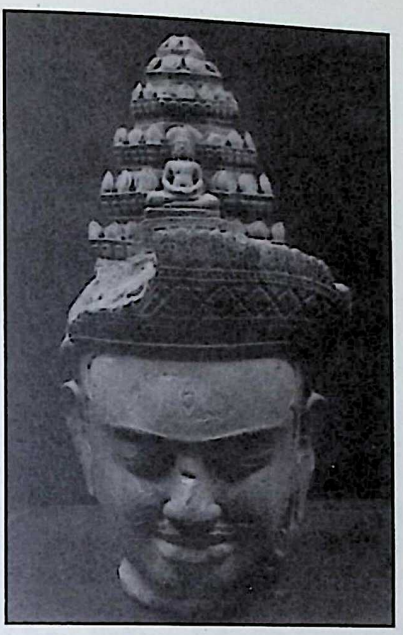


Fig.5. Tête d'une statue d'Avalokiteśvara provenant de Prasat Chrei (près de Beng Mealea), Dépôt de la Conservation d'Angkor n° DCA 5352.

Fig.6. Tête d'une statue d'Avalokiteśvara provenant de Ta Prohm. Dépôt de la Conservation d'Angkor n° DCA 4336.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

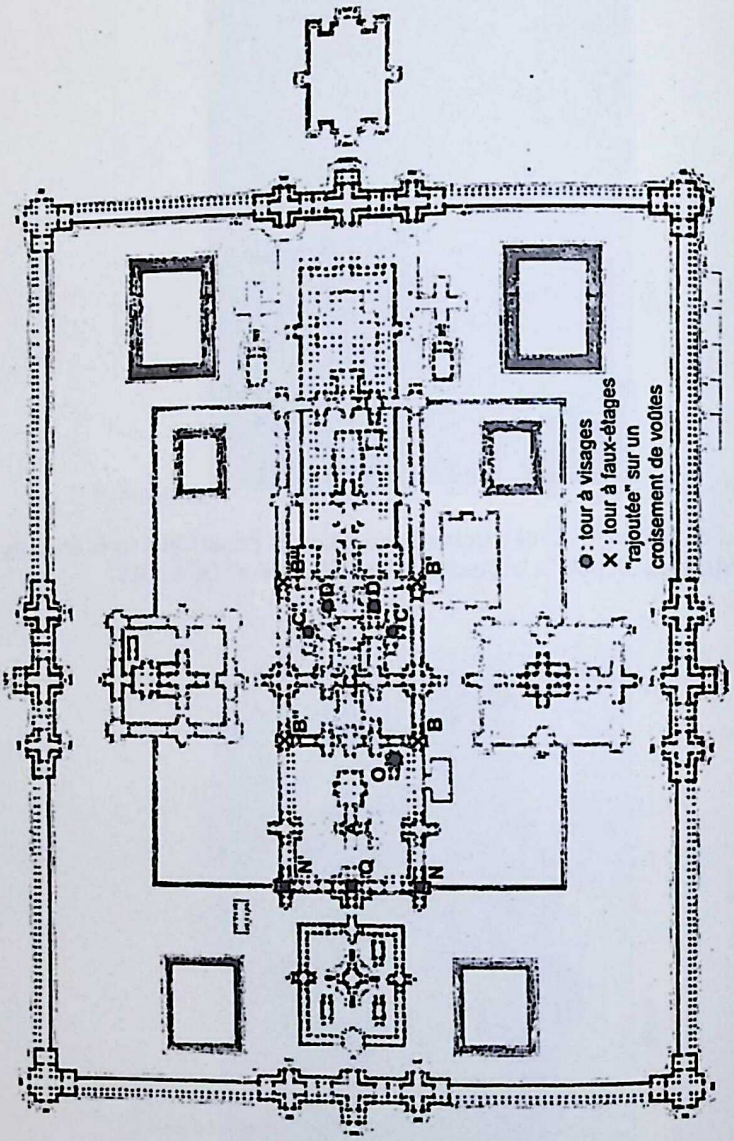


Fig. 7. Bantay Chmar : disposition des édifices à visages
(d'après Christophe Pottier ; les lettres renvoient à la numérotation de Lajonquière).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Centralisme et architecture
Les hôpitaux de Jayavarman VII en Thaïlande[1]

1. Introduction

1.1 On peut discuter de la nature réelle du contrôle qu'exerçait Jayavarman VII sur son royaume ; quoi qu'il en soit ce souverain a jalonné son empire de fondations « dharmiques » dont la répétition à l'identique nous semble traduire une volonté politique d'afficher l'omniprésence de la puissance royale : hôpitaux et gîtes d'étape, mais aussi ponts ou images. Le procédé en lui-même n'est ni nouveau ni exceptionnel dans le monde indianisé ; le plus ancien et le plus illustre exemple est fourni par Aśoka, qui dès le III^e^ siècle avant notre ère fait graver ses édits moralisateurs dans de nombreuses régions du sous-continent indien. Cependant Jayavarman VII l'a employé avec une ampleur qui dépasse tout ce qui avait pu être fait auparavant dans le monde khmer, même par Yaśovarman I^er^, qui dans ce domaine comme dans d'autres apparaît comme le modèle privilégié du reconstructeur de Yaśodharapura.

1.2 Les *āśrama* de Yaśovarman – à la fois monastères et gîtes d'étape – ont tous été fondés à la même date et pourvus du même règlement gravé sur le même modèle, de la même main pourrait-on

---

1. Ce travail s'appuie sur les résultats d'une prospection menée en 1989 et des observations faites à Ku Santarat lors des campagnes de fouilles à Muang Champasi. Je tiens à remercier tous mes collègues de la Faculté d'Archéologie de l'Université Silpakorn (Bangkok) qui m'ont accompagné et guidé au cours de ces recherches dans le Nord-Est : Poot et Mayurie Veraprasert, Uraisi Varasarin, Smitthi Siribhadra, Nayana Prongtura, Jirasa Kochachiva, Pacharee Sarikabutara.
Les hôpitaux de Jayavarman VII n'ont en dépit de leur réputation suscité qu'un intérêt limité ; en attendant la nouvelle publication des stèles annoncée depuis longtemps par Cl. Jacques, voir en particulier :
A. Barth, Les doublets de la stèle de Say-fong, *B.E.F.E.O.*, t. 3, 1903, p. 460-466.
G. Coedès, Les hôpitaux de Jayavarman VII, (Etudes Cambodgiennes XXXIV dans *B.E.F.E.O.*, t. 40, 1940, p. 344-347, repris dans *Articles sur le Pays Khmer*, t. I [Paris 1989] p. 320-323).
L. Finot, La stèle de Say-fong, *B.E.F.E.O.*, t. 3, 1903, p. 18 sq.
L. Finot, Dharmaçâlâs au Cambodge, *B.E.F.E.O.*, t. 25, 1925 p. 417-422.
Cl. Jacques, Les édits des hôpitaux de Jayavarman VII, *Etudes Cambodgiennes* (Phnom-Penh), n°13, janvier-mars 1968.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

dire. Cependant les stèles digraphiques qui portent ce règlement sont en l'état actuel des choses les seuls témoignages de l'existence de ces institutions. Les *āśrama* eux-mêmes, sans doute construits en matériaux légers, ont tous disparu ; on ne sait pas s'ils répondaient à un type architectural unique fixé dans les instructions relatives à leur fondation. On peut penser que quelques directives avaient été envoyées, ne serait-ce que pour fixer aux bâtisseurs un programme minimum, digne du roi fondateur – et à l'occasion occupant – mais cela reste pour le moment du domaine de l'hypothèse.

1.3 Pour Jayavarman VII les choses sont beaucoup plus nettes et il est évident que les instructions concernant les différentes fondations royales répétitives entraient dans le détail de leur traduction matérielle[2]. G. Coedès (1940), reprenant en la corrigeant une suggestion de L. Finot (1925), l'avait montré à propos des gîtes d'étape et des hôpitaux ; il en est probablement de même pour les ponts et c'est certainement le cas de certaines images : celles du roi – ni dieu ni homme – ou encore celles d'Avalokiteśvara « irradiant », une des grandes inventions iconographiques du règne. À chaque fois il est visible qu'un programme précis a été élaboré dans les bureaux d'études de la capitale et envoyé pour exécution dans les provinces[3].

---

2. Ces fondations n'étaient peut-être souvent que des « refondations » d'établissements existant déjà et que Jayavarman VII pouvait ainsi reprendre à son compte. Claude Jacques l'a déjà suggéré pour les hôpitaux ; la chose est évidente pour les gîtes d'étape de la route Angkor/Prah Khan de Kompong Svay (ci-dessous note 10) dont chacun a été établi à proximité immédiate d'un sanctuaire d'étape plus ancien, construit une cinquantaine d'années auparavant par l'un des prédécesseurs immédiats de Jayavarman VII. Dans ce domaine encore il est possible d'établir un parallèle avec Yaśovarman : les similitudes qui existent entre le règlement des *yaśodharāśrama* que donnent les stèles digraphiques et celui que l'on trouve dans des inscriptions antérieures mais relatives elles aussi à des *āśrama* (*eg.* K. 367 : stèle de Jayavarman I[er] trouvée à Vat Phu, publiée par A. Barth dans *B.E.F.E.O.*, t. 2, 1902, p. 235-240) nous font penser que Yaśovarman n'a fait que reprendre en le systématisant un parti plus ancien.

3. En ce qui concerne les statues on peut se demander si certaines d'entre elles n'étaient pas « importées » de la capitale. Cela nous paraît le cas en particulier de celle de Jayavarman VII (identifiée il y a déjà longtemps par B.-Ph. Groslier) qui se trouve actuellement au musée de Sukhotai : son matériau et sa facture semblent tout à fait analogues à ceux de ses homologues trouvées à Angkor. En revanche la question ne se pose guère pour le plus occidental des Avalokiteśvara irradiants, celui de Muang Sin (province de Kancanaburi) : la facture ainsi que toute une série de détails montrent que cette image (comme les autres provenant du même site) est une œuvre locale en dépit de sa fidélité parfaite au modèle iconographique.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

1.4 On prendra ici l'exemple des sanctuaires d'hôpitaux construits sous Jayavarman VII dans le nord-est de la Thaïlande pour essayer d'évaluer l'importance des directives que pouvait comporter un tel programme dans le domaine de l'architecture.

2. Les hôpitaux de Jayavarman VII dans la province du Nord-Est

2.1 Critères d'identification

Comme l'a montré G. Coedès (1940), les hôpitaux fondés (ou refondés) sous Jayavarman VII dont l'identification en tant que tels est certaine sont tous caractérisés par la présence simultanée d'un petit sanctuaire – un temple dont l'enceinte, pourvue d'un pavillon d'entrée à l'est, englobe également une annexe de type bibliothèque – et d'un bassin parementé de pierre et situé à l'extérieur et au nord-est de ce sanctuaire (Fig. 1). Ces différents éléments, de types et de dimensions très uniformes d'un monument à l'autre, peuvent permettre d'identifier comme hôpitaux des monuments dont la stèle a disparu[4]. Il est bien évident que des bâtiments de service (magasins, logements du personnel...) s'ajoutaient au lieu de culte et au point d'eau, mais, construits en bois ils n'ont jamais été conservés ; ils devaient se trouver autour du sanctuaire ou peut-être pour certains (magasins ?) dans la cour de ce dernier (ci-dessous § 3.3.1).

2.2 Les monuments

Une vingtaine d'hôpitaux ont été identifiés dans le Nord-Est sur la base des critères typologiques indiqués ci-dessus, identification confirmée éventuellement par la présence d'une stèle de la catégorie dite « des hôpitaux » ; on en trouvera en annexe une liste (à laquelle renvoient les numéros en chiffres gras suivant les noms de sites). Cette série, probablement incomplète, est déjà importante, numériquement au moins. En effet l'état de conservation des monuments est très variable, ce qui rend parfois les comparaisons difficiles. Ainsi la superstructure du temple est rarement conservée dans son intégralité (voir cependant Ta Muen 19, Ku Russi 1, Kuti Russi 3, Prasat Hin Non Ku 16) ; de même les lourdes couvertures de la bibliothèque et du pavillon d'entrée se sont la plupart du temps

4. Il est inutile de souligner que les stèles dites « des hôpitaux » sont aisément transportables (en particulier lorsqu'elles sont du type « réduit »). La présence de l'une d'entre elles ne permet de préjuger à elle seule de l'existence d'un hôpital à l'endroit précis où elle a été trouvée ; cependant l'identification très récente de l'hôpital de Phimai, dont l'inscription était connue depuis longtemps, montre qu'il ne faut pas désespérer de retrouver, par exemple, celui de Panom Van.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

effondrées, entraînant dans leur chute une partie de l'édifice concerné (voir cependant les « bibliothèques » de Ta Muen 19 ou de Nang Ram 9). Le bassin est dans de nombreux cas partiellement comblé et ses emmarchements disloqués. Des aménagements postérieurs à la période angkorienne, parfois très récents, peuvent oblitérer considérablement l'aspect des monuments (*eg.* Ban Chaniang 20, où un temple moderne a recouvert tout ce qui pouvait subsister du temple de Jayavarman VII et de la bibliothèque). On peut ajouter à cela que tous ces sanctuaires d'hôpitaux sans exception sont inachevés, mais à des degrés divers (4.3). Signalons enfin pour ne pas y revenir qu'il n'y a pas grand-chose à dire sur l'iconographie de ces monuments : l'usage systématique de la latérite combiné à l'inachèvement général et à l'état de ruine la réduisent à quelques éléments épars dont il est difficile de déduire quelques conclusions générales[5].

3. Les éléments du programme architectural (Fig. 1)

3.1 Le temple

3.1.1 Construit pour l'essentiel en latérite (ci-dessous § 4.2.2), le temple proprement dit se dresse dans la moitié ouest de l'enceinte sur l'axe du pavillon d'entrée, c'est-à-dire avec un léger décalage vers le nord par rapport à l'axe longitudinal de l'enceinte (ci-dessous § 3.3.3). Il est parfois précédé à l'est par une terrasse en latérite qui le relie au pavillon d'entrée (*eg.* Ta Muen 19) : les trous de poteaux percés dans le dallage laissent supposer que cette terrasse portait un pavillon en bois. Cependant la cour de la plupart des hôpitaux est le plus souvent remplie de débris et il n'est pas toujours facile de voir si le dallage qui se trouve devant le temple correspond à une telle terrasse dont le soutènement est enfoui ou bien si, simplement posé sur la couche de débris, il n'est que l'indication d'une réutilisation tardive du monument (*eg.* Ku Santarat 14).

3.1.2 Le temple (Fig. 2) repose sur un socle débordant (plus ou moins enfoui dans les débris qui couvre le sol de la cour, ci-dessus). Il est constitué d'un corps principal carré (5 m de côté env.)[6] contenant la cella et d'un avant-corps formant vestibule à l'est. Au rez-de-chaussée un panneau saillant recouvre, sauf à proximité des angles, les façades du corps principal. À l'est ce panneau est percé

---

5. Cette remarque concerne aussi les hôpitaux d'Angkor qui sont construits en grès mais dont la plupart des frontons et linteaux ont été bûchés ou retaillés.

6. Nous indiquons pour donner un ordre de grandeur les dimensions relevées à Ku Santarat (14) ; elles correspondent peu ou prou à celles que l'on trouve ailleurs.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

par la porte d'entrée de la cella et l'avant-corps formant vestibule est plaqué contre lui. Au sud, à l'ouest et au nord il correspond à un dispositif à fausse porte dont le traitement varie considérablement d'un monument à l'autre ; dans quelques cas les fausses portes sont pourvues d'un encadrement en grès constitué par de grands monolithes qui renforce la cohésion de l'édifice (Nang Ram 9, Prasat Hin Non Ku 16, Ban Samo 18) ; mais la plupart du temps cet encadrement a simplement été sculpté (ou ébauché) en même temps que les pilastres d'antes et les vantaux dans la maçonnerie de latérite ; il en est de même pour les frontons sauf à Ta Muen (19) où ils étaient prévus en grès. La superstructure comporte quatre faux étages et un motif de couronnement. Les faux étages reprennent le parti du rez-de-chaussée avec de légères saillies cardinales correspondant à des fausses portes surmontées d'un linteau et d'une ébauche de fronton (Ku Russi 1 et Kutti Russi 3) ou seulement d'un linteau (Ta Muen 19) ; la ruine ou l'inachèvement plus ou moins marqué de nombreuses superstructures interdit toute généralisation[7]. Le motif de couronnement est le seul élément du temple qui semble avoir été sculpté avant montage[8] ; il devait comprendre comme d'ordinaire trois éléments superposés correspondant chacun à un rang de pétales de lotus (l'élément supérieur a toujours disparu).

3.1.3 A l'est l'avant-corps est couvert d'un toit en berceau dont la crête est au niveau de l'entablement du corps principal ; il forme un petit vestibule éclairé par une fenêtre au sud (et parfois par une seconde au nord, *eg.* Ku Santarat 14). Dans plusieurs cas des mortaises destinées à recevoir les pannes d'une charpente sont creusées sur le fronton (dont l'encadrement est à peine ébauché), ce qui indique qu'un porche en bois venait s'ajouter devant l'avant-corps.

---

7. *Cf.* le Prasat Hin Non Ku (16) où les faux étages (peu en retrait les uns par rapport aux autres) ont sur chacune de leurs façades un saillant médian très marqué et à la maçonnerie soigneusement dressée : il est difficile de savoir si le monument devait rester tel quel ou si l'on a là le résultat d'un ravalement très soigné que devait suivre un travail de sculpture qui n'a pas été exécuté.

8. Rappelons que dans le monde indianisé le montage de cet élément est un moment très important de la construction du temple ; il est placé au-dessus d'un dépôt sacré (symétrique du dépôt de fondation installé sous la base de l'édifice) dont l'installation donne lieu à une cérémonie qui va de pair avec celle de « l'ouverture des yeux » de la divinité installée dans la cella du temple ; à partir de ce moment le bâtiment (même s'il est par ailleurs inachevé) devient demeure divine et donc lieu de culte.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

3.1.4 La cella carrée fait à peine 2 mètres de côté mais elle est parfois élargie par des renfoncements (correspondants logiques des panneaux saillants extérieurs, ci-dessus) qui lui donnent une allure cruciforme. Les murs en sont toujours soigneusement dressés et une corniche supportait le plafond en bois qui dissimulait l'intrados de la cheminée de la superstructure. Au centre un piédestal allongé à trois mortaises portait sans doute les images du Buddha Bhaiṣajyaguru et de ses assesseurs Sūryavairocana et Candravairocana mentionnés dans les stèles des hôpitaux ; ce piédestal est encore en place à Ku Santarat (14), ailleurs on le retrouve généralement, intact ou en morceaux, à proximité du monument.

3.2 La « bibliothèque » (Fig. 3)

3.2.1 Le bâtiment annexe de type bibliothèque est implanté à proximité immédiate de l'angle sud-est de la cour, parallèlement au mur sud de l'enceinte. Construit en latérite et long de 7 à 8 m, il reprend le schéma classique avec fausse porte à l'est et avant-corps formant vestibule à l'ouest. On note cependant une simplification importante en ce qui concerne l'élévation : les faces latérales ne comportent pas de fausses demi-galeries surmontées d'un tambour supportant la couverture en berceau ; celle-ci est donc de la même largeur que la partie inférieure de l'édifice, ce qui contribue à donner à ce dernier un aspect particulièrement massif et trapu (*cf.* les exemples bien conservés de Nang Ram 9 ou Ta Muen 19).

3.2.2 La salle intérieure n'avait pas de plafond semble-t-il puisque ses murs et l'intrados de la voûte sont dressés de façon à constituer une surface homogène continue du sol au sommet de la voûte (*eg.* Nang Ram 9 ou Ta Muen 19) ; elle est éclairée au sud par une fenêtre gisante à balustres dont l'encadrement est en grès ou en latérite (à Ku Santarat 14, cette fenêtre à balustres semble avoir été percée dans le mur une fois monté).

3.2.3 On ignore quel était dans le cas particulier des hôpitaux le rôle exact de cet édifice ; cependant le fait que ses parois intérieures soient généralement bien dressées (en quelque sorte « achevées ») comme celles de la cella du temple principal nous pousse à y voir une chapelle dont la mise en fonction accompagnait celle de ce temple ; elle abritait donc sans doute une divinité secondaire (par rapport à la triade logée dans la cella du temple) mais dont la présence était néanmoins considérée comme indispensable à la bonne marche du sanctuaire. Bien qu'il soit difficile d'établir des parallèles on peut rappeler que la bibliothèque sud-est des sanctuaires khmers est souvent la chapelle des « Neuf divinités » ;

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

dans le cas particulier des sanctuaires d'étape antérieurs à Jayavarman VII qui jalonnent la route d'Angkor au Prah Khan de Kompong Svay, cet édifice abrite régulièrement une statue d'Avalokiteśvara en posture assise. Pour les hôpitaux on peut songer à une chapelle de Vajrapāṇi/Vajradhara dont la statue se retrouve parfois dans la cour du sanctuaire ou dans ses environs (elle pouvait cependant aussi être abritée dans le pavillon d'entrée, *cf.* ci-après).

3.3 L'enceinte et le pavillon d'entrée

3.3.1 L'enceinte rectangulaire (31 mètres x 21 mètres env.), allongée sur son axe est-ouest, est limitée par un mur en latérite, interrompu à l'est par un pavillon d'entrée qui constitue l'accès monumental du sanctuaire ; cependant il existe souvent une seconde entrée sous la forme d'une simple porte percée dans le mur d'enceinte au sud (Ta Muen 19, Ku Santarat 14) ou au nord (Prasat Hin Non Ku 16) de ce pavillon d'entrée ; le mauvais état de nombreux murs d'enceinte empêche de savoir si cet aménagement était plus général qu'il n'y paraît actuellement. On peut rappeler cependant que dans l'architecture angkorienne le passage central des pavillons d'entrée est le plus souvent une véritable cella dans laquelle est installée sur un piédestal l'image d'une divinité[9]. Dans le cas qui nous occupe ici l'étroitesse du passage central combinée à la présence d'un piédestal a pu conduire à prévoir un deuxième accès à la cour. On peut ajouter que cette cour paraît très vaste au regard des bâtiments en pierre qu'on y voit actuellement ; elle contenait donc peut-être certains des bâtiments de service de l'hôpital, ce qui suffirait à justifier l'existence d'un accès secondaire mais direct.

3.3.2 Le mur d'enceinte est pourvu d'une base et d'un chaperon ; ce dernier a rarement été mis en forme mais il comporte toujours au sommet une large rainure longitudinale destinée à l'encastrement d'une crête ; celle-ci se présente la plupart du temps comme une rangée de dalles placées de champ (*eg.* Wat Ku Kaew 6, Ban Phon Sangkram 13) mais il était prévu de lui donner l'aspect d'une rangée d'arcatures abritant des images (selon le parti général adopté à l'époque de Jayavarman VII) comme le montre par exemple le mur d'enceinte de Prasat Hin Non Ku (16) où sa mise en forme a été ébauchée.

---

9. *Cf.* B. Dagens, Le temple indien en Asie du Sud-Est – Archéologie d'une forme, dans F. Bizot, *Recherches nouvelles sur le Cambodge*, Paris, E.F.E.O., 1994 [et ci-dessus].

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

3.3.3 Le pavillon d'entrée (Fig. 4) occupe à peu près le tiers de la face est de l'enceinte ; son axe est-ouest est légèrement décalé vers le nord par rapport à celui de cette dernière, décalage qui répond à celui du temple et s'explique probablement par la présence de la « bibliothèque » dans le quart sud-est de la cour. À Ta Muen (19) il est précédé à l'est par une vaste terrasse allongée est-ouest et pourvue de deux perrons successifs. Cet aménagement dont nous n'avons pas vu de traces ailleurs contribue à donner un aspect monumental au pavillon d'entrée.

3.3.4 Se présentant comme un bâtiment allongé disposé à cheval sur le mur d'enceinte, ce pavillon d'entrée se dresse sur un socle (enfoui la plupart du temps dans la couche de débris qui recouvre le sol ancien à l'intérieur comme à l'extérieur de la cour). Il se compose d'un corps principal cruciforme encadré par deux avant-corps latéraux, cependant qu'un troisième avant-corps, formant vestibule, se greffe sur sa face est. Le corps principal est couvert par une croisée de voûtes (toujours effondrée) et les avant-corps par de voûtes en berceau dont le faîte est surmonté par une crête à arcatures (encore visible à Nang Ram 9).

3.3.5 L'avant-corps formant vestibule est pourvu d'une fenêtre (à cadre de grès ou de latérite) au sud et d'une autre au nord (celle-ci manque parfois). Les avant corps latéraux ont une fenêtre ou une fausse-fenêtre sur leur face est : à Kamphaeng Noi (17) il s'agit de petites fenêtres gisantes à balustres en réemploi : à Ban Chang Pi (22) on a de grandes fausses-fenêtres à encadrement de grès et remplissage de latérite : les fausses-fenêtres sont parfois simplement ébauchées (*eg.* Ban Samo 18). Aux extrémités sud et nord du bâtiment se trouvent des fausses portes contre lesquelles vient buter le mur d'enceinte : elles sont le plus souvent simplement suggérées en volume (*eg.* Ban Phon Sangkram 13) mais leur présence peut être soulignée par un encadrement de grès (*eg.* Ban Chang Pi 22, Prasat Hin Non Ku 16). Enfin la seule ouverture sur la face ouest est la porte qui donne accès à la cour.

3.3.6 Le dispositif intérieur est très simple : le corps principal contient une pièce cruciforme qui, prolongée par le vestibule est, constitue le passage central ; ses deux portes latérales débouchent sur les petites pièces contenues dans les avant-corps nord et sud. Il semble qu'une corniche, destinée à porter un plafond en bois, marquait le haut des murs de cette pièce centrale (cette corniche est nettement visible à Ta Muen (19) où sa mouluration est ébauchée).

3.4 Le bassin (Fig. 5)

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Carré ou presque, le bassin placé au nord-est de l'enceinte fait une vingtaine de mètres de côté. Il est relativement profond mais sur tout son pourtour un emmarchement en latérite qui semble avoir comporté au moins une quinzaine de degrés (*cf.* Ban Chaniang 20) permet de descendre jusqu'à l'eau même lorsque celle-ci est basse. Le Prasat Ban Phon Songkram (13) ne possède pas ce bassin, tout en présentant les autres caractéristiques typologiques des sanctuaires des hôpitaux : nous l'avons cependant inclus (avec réserves) dans notre liste en nous appuyant sur le fait qu'il est situé dans la boucle d'une rivière pérenne qui a pu être considérée comme un substitut adéquat au bassin.

4. Le programme et sa mise en œuvre

4.1 Banalité du programme

4.1.1 Les éléments que nous venons de décrire sont d'une grande banalité à l'exception peut-être de la bibliothèque dont la structure simplifiée paraît être une nouveauté, et plus certainement du bassin, dont le plan presque carré et les nombreux degrés sont des caractéristiques relativement peu communes (encore qu'elles se retrouvent mais dans une toute autre composition à Neak Pean, ce qui présente peut-être un certain intérêt) : ajoutons que sa position au nord-est est elle aussi un peu exceptionnelle, dans la mesure où le monde khmer place volontiers les pièces d'eau dans l'axe des monuments auxquels elles appartiennent. Le programme donc ne présente aucune innovation architecturale marquante, contrairement à celui des gîtes d'étape pour lequel on invente à la même période un type d'édifice entièrement nouveau[10].

4.1.2 La banalité des éléments qui les composent n'empêche pas les sanctuaires d'hôpitaux du Nord-Est de constituer une série bien homogène et surtout peut-on dire volontairement homogène. Les signes en sont multiples : la régularité des dimensions et des proportions d'abord mais aussi celle de la composition des édifices, qu'il s'agisse des temples eux-mêmes, des bibliothèques ou des

10. On peut se demander si, paradoxalement, l'invention de ce type n'est pas liée au fait qu'il existait déjà des « sanctuaires d'étape » d'un type clairement défini avant le règne de Jayavarman VII ; ce dernier aurait voulu ainsi se démarquer de ses prédécesseurs immédiats. On peut ajouter que ces monuments du milieu du XII^e^ siècle et que l'on trouve en particulier sur l'axe Angkor/Prah Khan de Kompong Svay (*eg.* Prasat Chrei, Banteay Ampil, Prasat Chambok...) sont plus amples et plus complexes que les chapelles inventées sous Jayavarman VII : le changement peut aussi traduire une simplification volontaire (justifiée par le nombre beaucoup plus grand d'édifices construits à travers le royaume ?).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pavillons d'entrée. Dans ce domaine la constance du parti choisi pour les plans et les élévations semble aller de pair avec une volonté de pourvoir les différents bâtiments qui constituent le sanctuaire de marques distinctives : fenêtre sud de l'avant-corps du temple, fenêtre sud de la bibliothèque, traitement de la façade est du pavillon d'entrée, etc. Ces détails, en apparence secondaires, sont importants dans la mesure où ils individualisent des constructions peu originales et les tirent de leur banalité : on peut les considérer comme la « signature » des concepteurs du programme architectural qui a présidé à la mise en place de ces multiples sanctuaires. Cela étant, on a eu l'occasion de constater que ces « détails » sont traités de façons fort différentes d'un hôpital à l'autre, le cas le plus caractéristique étant celui des fenêtres qui sont toujours là mais parfois « vraies » et parfois « fausses ». Cela semble indiquer, et on en verra d'autres preuves plus bas, que les directives envoyées tout en étant contraignantes devaient quand même laisser une large part à interprétation et que les bâtisseurs locaux ne se sont pas privés d'en profiter.

4.2 Mise en œuvre et limites du programme

4.2.1 Les hôpitaux construits dans le Nord-Est présentent d'un point de vue technique les mêmes caractéristiques ou si l'on veut les mêmes défauts que la plupart des bâtiments édifiés sous le règne de Jayavarman VII : utilisation de matériaux hétérogènes de qualité souvent médiocre, stéréotomie sommaire réduite à l'indispensable, montage grossier en volume, mise en forme par ravalement, inachèvement général, etc. On reviendra plus loin sur la question de l'inachèvement (§ 4.3) ; en ce qui concerne les autres points on note, d'un monument à l'autre, des disparités considérables qui montrent bien que le programme imposé ne devait guère insister sur l'aspect technique de la construction et que celui-ci devait beaucoup dépendre des conditions locales.

4.2.2 La latérite est naturellement le matériau privilégié ; elle est en effet omniprésente dans le Nord-Est et on peut penser qu'elle a le plus souvent été extraite à proximité immédiate du chantier. L'effort de stéréotomie en ce qui la concerne est le plus souvent limité aux blocs constituant les voûtes dont la mise en place nécessite une mise en forme relativement précise. Cela étant on note pour le reste de grandes différences d'un monument à l'autre : l'utilisation de blocs de dimensions à peu près standard qui permet un montage en assises réglées n'est pas le plus fréquent ; on a le plus souvent affaire à une maçonnerie irrégulière de blocs grossièrement équarris qui donne un

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

aspect chaotique aux façades non ravalées (bon exemple à Ku Mahathat 15). On constate également souvent que le montage a été fait à l'économie et que les réserves dans lesquelles devait être retaillé et sculpté le décor des façades ont souvent été insuffisantes.

4.2.3 Le grès est utilisé parcimonieusement mais avec beaucoup de nuances. Il est d'un emploi général pour le motif de couronnement (ci-dessus) et presque général pour les encadrements des baies vraies – cadres des portes et des fenêtres, linteaux décoratifs – à l'exception des portes intérieures des bibliothèques qui semblent être pourvues de façon très systématique d'un encadrement en latérite ; il est parfois aussi utilisé (et sous la forme de beaux monolithes) pour l'encadrement de fausses portes comme à Nang Ram (9, Fig. 6 ; voir aussi Wat Ku Kaew 6, Prasat Hin Non Ku 16) ou de fausses fenêtres (Ban Chang Pi 22) : il donne alors à ces éléments une vigueur qu'ils n'ont guère lorsqu'ils sont simplement sculptés dans les murs de latérite. Les choses vont rarement plus loin sauf dans le cas exceptionnel de Ta Muen (19, Fig. 2) où toute la partie supérieure de l'élévation du rez-de-chaussée du temple est montée en grès (mais n'a pas été sculptée, contrairement à la superstructure en latérite).

4.2.4 Ce grès est souvent un matériau de récupération, ce qui explique son caractère parfois très hétérogène pour un seul et même édifice. Parmi les cas de réemploi les plus frappants on peut citer les cadres de fenêtres (et leurs balustres) de Kamphaeng Noi (17, pavillon d'entrée [Fig. 4] et avant-corps du temple) qui ont visiblement été empruntés tels quels à un monument existant (sans doute la galerie pourtournante du sanctuaire voisin de Kamphaeng Yai) ou bien encore les éléments décoratifs (*nāga* d'angles, rangées de tuiles d'about hétérogènes) insérés maladroitement dans l'entablement de Kuti Russi (3) ; à côté de cela on note plusieurs cas de colonnettes réemployées, pour ne rien dire des blocs retaillés à la demande.

4.2.5 Le ravalement et la sculpture de la masse brute résultant du montage n'ont pas toujours été entrepris et n'ont jamais, au demeurant, été menés à leur terme. Les constatations que l'on peut faire à leur sujet sont donc limitées. Cependant les nombreuses irrégularités du traitement de détail des façades semblent dues autant à une certaine maladresse des exécutants qu'à l'insuffisance des volumes réservés pour le décor au moment du montage (ci-dessus). D'un autre côté les rares cas où le décor a été bien avancé montrent que des partis différents ont pu être adoptés (*cf.* § 3.1.2 à propos des superstructures).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

4.3 L'inachèvement général

4.3.1 Les sanctuaires d'hôpitaux sont tous inachevés, on l'a dit, mais à y regarder de près cet inachèvement bien qu'évident est plus apparent que réel dans la mesure où il ne concerne que l'aspect extérieur des édifices. En effet les parois intérieures de la cella du temple sont toujours parfaitement dressées comme celles de la salle intérieure de la bibliothèque (qui jouait sans doute le rôle d'une chapelle, ci-dessus) ; si l'on ajoute à cela que dans la plupart des cas on retrouve (en place ou au sol) des éléments du motif de couronnement on peut dire que la construction a toujours été menée, au minimum, jusqu'au point où le sanctuaire d'hôpital pouvait être inauguré en tant que lieu d'un culte régulier. Le caractère bâclé du montage des édifices s'explique peut-être par la volonté d'arriver au plus tôt à ce stade ; de la même manière, il est probable qu'une fois le sanctuaire « inauguré » il paraissait moins urgent d'entreprendre des travaux supplémentaires qui ne visaient finalement qu'à rendre « beau » un établissement déjà parfaitement fonctionnel.

4.3.2 Cela étant, deux phénomènes sont assez remarquables : la disparité considérable qui se marque dans l'état d'inachèvement et le caractère apparemment très subit de l'arrêt définitif des travaux. Sur le premier point l'avancement plus ou moins marqué des travaux au moment de leur arrêt peut s'expliquer par des raisons extrêmement diverses qui ont pu se conjuguer : échelonnement de la mise en chantier effective des différents sanctuaires d'hôpitaux, zèle plus ou moins marqué des administrateurs provinciaux pour des travaux de finition (mais néanmoins considérables), mais aussi manque de main d'œuvre qualifiée (on peut penser que les sculpteurs étaient plus difficiles à trouver que les simples tailleurs de pierre et maçons chargés du gros-œuvre) ou plus généralement de ressources locales, etc. Sur le second point il y a de nombreuses marques d'une interruption brutale du travail de mise en forme : parmi les plus caractéristiques on peut citer le cas d'un linteau dont le décor est ébauché, mais sur la moitié seulement de la largeur de la pièce (Ban Samo 18), ou bien celui d'une fausse porte dont le vantail gauche est sculpté en entier alors que le droit ne l'est que sur la moitié de sa hauteur (façade nord du temple de Ban Khonburi 7). Tout cela donne l'impression d'une interruption « sur ordre », comme s'il avait été décidé tout d'un coup que les travaux en cours étaient inutiles et que l'exécution du programme était suspendue. Cela étant il est évidemment impossible dans l'état actuel des choses de savoir à quel niveau a été prise éventuellement une telle décision. Nous y

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

verrions volontiers un acte d'indépendance régional mais cela n'est qu'une hypothèse.

5. En guise de conclusion

Sans vouloir extrapoler outre mesure à partir de constatations faites sur une série régionale de monuments relevant tous de la même catégorie, on peut dire que la mise en place de fondations répétitives sous le règne de Jayavarman VII a été précédée de l'établissement de programmes architecturaux précis qui visaient avant tout à la constitution de réseaux de monuments homogènes et clairement reconnaissables. Sans rechercher nécessairement l'originalité, ces programmes imposaient simultanément des dimensions, des partis généraux de composition et des éléments de détail spécifiques à chaque série. Tout en étant relativement précis sur l'aspect extérieur des bâtiments ils laissaient certainement une bonne part à l'interprétation (soit par le biais d'alternatives soit, plus simplement, par celui du vocabulaire descriptif). Ils ne s'étendaient visiblement pas sur les problèmes techniques que pouvaient poser leur mise en œuvre, mais ils étaient sans doute accompagnés de directives insistant sur une mise en service aussi rapide que possible des édifices. On peut donc supposer qu'ils intégraient un « plan de travail ». Pour le reste il apparaît que la mise en service des bâtiments inachevés a été suivie d'un ralentissement très net des travaux puis de leur arrêt brutal, sans qu'il soit possible de fixer les raisons précises de l'un et de l'autre. On peut toutefois souligner que le programme des hôpitaux date, comme celui des gîtes d'étape, du début du règne de Jayavarman VII et que le temps consacré au « non-achèvement » de ces constructions malgré tout réduites semble avoir été considérable si l'arrêt des travaux se place à la fin du règne.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

ANNEXE

Liste des hôpitaux

n°	Site	Province	n° La Jonquière	Inscription
1	Ku Russi	Buriram	404	
2	Prasat Khok Ngiw	Buriram	408	K. 386
3	Kuti Russi	Buriram	420	
4	Ku Ban Ku	Chayaphum	443	
5	Prang Ku (Vat Ku)	Chayaphum	457	K. 402
6	Wat Ku Kaew	Khon Kaen		
7	Prasat Ban Khonburi	Khorat	422	K. 387
8	Prasat Phra Prang Sisophon	Khorat	433	
9	Kut Rusi Nang Ram	Khorat	445	
10	Phimai (Ku Russi)[11]	Khorat	447	K. 952
11	Panom Van [12]	Khorat	437	K.395
12	Prasat Ban Prasat	Khorat	439	
13	Prasat Ban Phon Sangkram [13]	Khorat	441	
14	Ku Santarat	Mahasarakham	367	
15	Ku Mahathat	Mahasarakham		
16	Prasat Hin Non Ku (A)	Roi Et	357	
17	Prasat Sra Kamphaeng Noi	Sisaket	372	
18	Prasat Ban Samo	Sisaket	393	
19	Prasat Ta Muen	Surin	373	K. 375
20	Prasat Ban Chaniang	Surin	378	
21	Prasat Chom Phra	Surin	380	
22	Prasat Ban Chang Pi	Surin	381	

11. Révélé récemment par un dégagement, le monument dénommé Ku Russi (au sud et à l'extérieur de la ville) présente toutes les caractéristiques d'un sanctuaire d'hôpital et correspond très vraisemblablement à celui dont seule la stèle était connue jusqu'à présent.
12. Douteux : l'édifice n'a pas été retrouvé jusqu'à présent.
13. Douteux, voir ci-dessus § 3.4.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

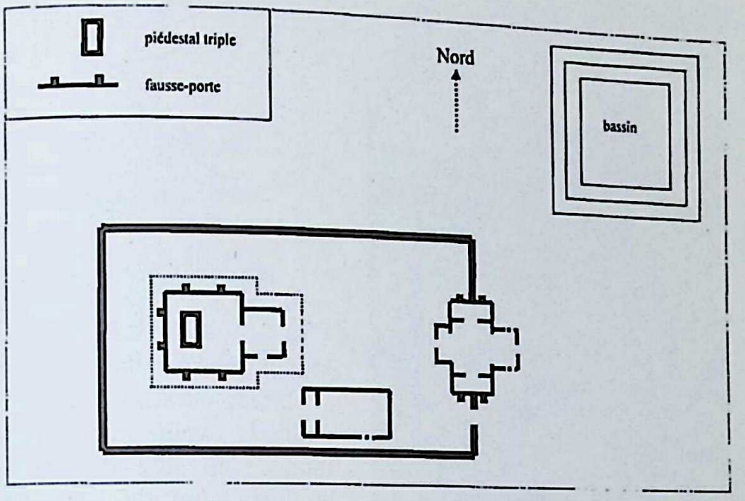


Fig. 1. Schéma type d'un sanctuaire d'hôpital.

Fig. 2. Temple du sanctuaire d'hôpital de Ta Muen (19) vu du sud-est ; l'un des mieux construits et des mieux conservés, il est en particulier remarquable par l'usage du grès pour les frontons (qui n'ont pas été sculptés).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

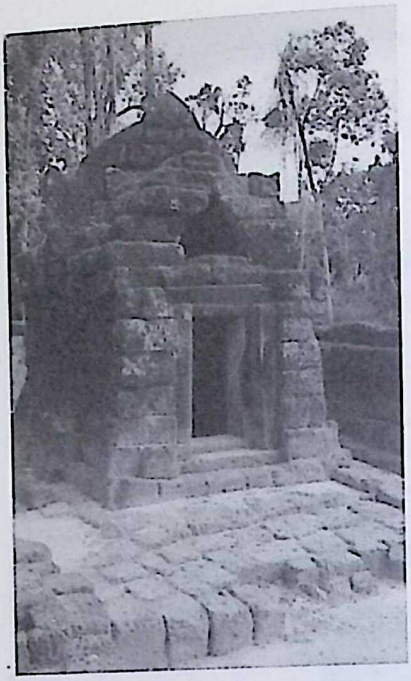


Fig.3. « Bibliothèque » du sanctuaire d'hôpital de Ta Muen (19), face ouest ; l'une des rares dont la voûte soit presque intacte ; les cadres de portes sont en grès ce qui n'est pas souvent le cas pour ces édifices.

Fig.4. Pavillon d'entrée du sanctuaire d'hôpital de Kamphaeng Noi (17), face est. Comme dans la plupart des cas les voûtes sont effondrées ; on remarquera les fenêtres gisantes à balustres, très certainement empruntées à un sanctuaire antérieur voisin.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Fig.5. Bassin du sanctuaire d'hôpital de Ta Muen (19), face est.

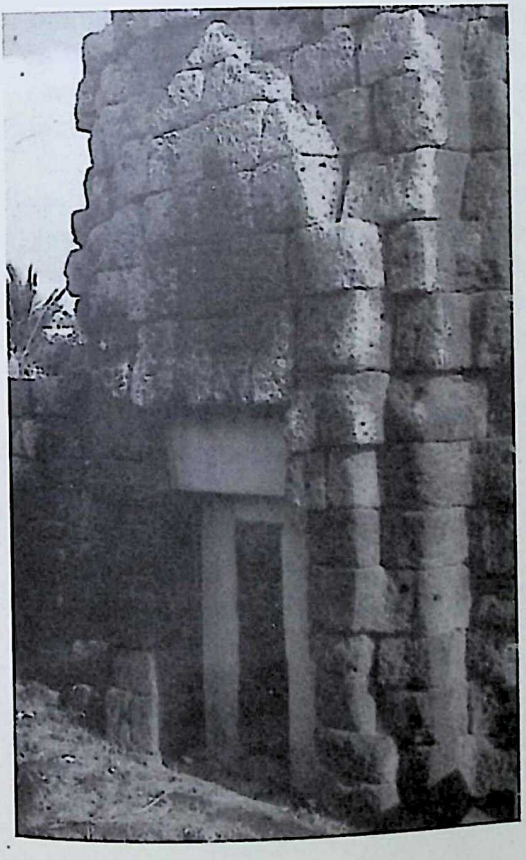


Fig.6. Sanctuaire d'hôpital de Nang Ram (9) : fausse porte nord du temple avec encadrement de monolithes de grès ; l'encadrement du fronton a été mis en forme, ce qui est exceptionnel.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Les linteaux décoratifs du Prasat Cha Chouk

Du Prasat Cha Chouk dont la stèle est publiée ci-dessus par Cl. Jacques (*Études d'épigraphie cambodgienne, V*), il ne restait pour ainsi dire rien quand son existence nous fut signalée ; le monument lui-même avait disparu sous le temple moderne et il n'est pas possible de savoir s'il comprenait seulement deux tours comme le laissent supposer l'inscription et les linteaux, ou s'il était plus important. Tout au plus savons-nous qu'il était entouré d'une vaste douve interrompue à l'est pour laisser place à la chaussée d'accès et dont la partie nord a d'ailleurs été recreusée récemment pour fournir une réserve d'eau au monastère.

En dehors de la stèle, les seuls vestiges que l'on peut signaler sont les deux linteaux, objets du présent article, ainsi que les fragments plus ou moins informes de colonnettes octogonales, d'une marche en accolade et d'un cadre supérieur de porte ; enfin un bas de statue masculine, de très mauvaise facture, proviendrait des environs immédiats du monument[1].

Les deux linteaux[2], remarquablement conservés à part quelques épaufrures, sont taillés dans des blocs parallélépipédiques d'un grès jaune, veiné de rose par endroits, dont la dureté a permis une ciselure très fine. À l'arrière, ils comportent un évidement affectant la forme d'un voûtain de décharge en briques selon un procédé bien connu[3] ; les tenons supérieurs des colonnettes venaient s'encastrer dans des mortaises prévues à cet effet sur la face inférieure des linteaux qui étaient d'autre part maintenus dans la maçonnerie des tours par de larges joues, en retrait par rapport à la surface sculptée.

---

1. Entré au Dépôt de la Conservation d'Angkor (DCA 6474) ; hauteur : 31 cm ; XII[e] siècle (?).
2. Nous les désignerons désormais sous les appellations A et B. Linteau A (Fig. 1) : DCA 6504 ; larg. : 155 cm (dont 125 cm pour la surface décorée) ; haut. : 51 cm ; épais. : 57 cm. Linteau B (Fig. 2) : DCA 6505 ; larg. 132 cm (dont 103,5 cm id.) ; haut. 49 cm ; épais. : 55 cm.
3. H. Parmentier, La construction dans l'architecture khmère classique (*B.E.F.E.O.*, t. 35, 1935, p. 244-311), p. 299.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

L'ornementation de ces deux linteaux est composée selon les mêmes principes et les différences que nous relèverons s'expliquent soit par le souci d'harmoniser au mieux le décor végétal et le décor animé, soit par celui d'adapter la composition au format de chaque pièce ; en effet le linteau A est plus grand que l'autre, ce qui pose d'ailleurs un problème secondaire d'interprétation sur lequel nous reviendrons.

Pour l'un et l'autre linteau le schéma général est donc le suivant : une frise de personnages surmonte la zone principale dont elle est séparée par un listel et par rapport à laquelle elle est en saillie. Faisant pendant à cette frise on trouve en bas un mince bandeau de feuilles de lotus qui fait place aux extrémités à des consoles, saillantes et moulurées, disposées au droit des colonnettes et supportant les crosses terminales des branches ; le bandeau de lotus est, en plan, légèrement ondulé, il avance au centre et aux extrémités. La zone principale de ces linteaux est construite autour de l'image qui en occupe le centre ; les branches, infléchies ou non, se terminent par des crosses enroulées vers l'extérieur et d'où s'échappe vers le haut un feuillage qui rappelle, surtout pour le linteau A, le *nāga* tricéphale dont il est l'image stylisée ; les branches sont marquées d'une série d'étranglements dont le nombre, comme celui des volutes qui partent vers le haut, est fonction de la dimension du linteau ; en revanche dans les deux cas il y a trois crosses suspendues à chaque branche ; enfin la tête de l'image centrale est encadrée par deux hampes qui montent verticalement et s'épanouissent en fleur sous la frise supérieure.

Linteau A (Fig. 1).

La frise supérieure se compose de neuf bustes d'orants diadémés, les mains en *añjali* au-dessus de la tête ; le personnage central est vu de façon rigoureusement frontale, en revanche les autres sont légèrement tournés vers lui ; ce mouvement est indiqué par une inclinaison du buste vers l'extérieur, par le décalage de la bouche et du nez, par la représentation d'une seule oreille (mais les pendants apparaissent des deux côtés) et par la position des mains jointes. Tous ont un visage qui s'apparente à celui des divinités « terribles » : arcades sourcilières en fort relief, yeux exorbités (entourés d'un bourrelet), nez épaté et bouche largement fendue ; cependant ils conservent un air souriant et n'ont pas de crocs ; leur chevelure apparaît en pointe aiguë sur les tempes et se prolonge en collier de barbe. Diadèmes et couvre-chignons coniques, dissimulés en grande partie par les mains jointes des orants, apparaissent

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

cependant un peu grâce à un artifice du sculpteur qui a étiré démesurément les diadèmes en hauteur de façon à ce que l'on puisse voir à la fois les macarons au-dessus des oreilles et le bandeau uni au-dessus des poignets ; les couvre-chignons semblent coniques et ornés des mêmes feuilles dressées que les diadèmes. Les autres éléments de parure sont des pendants d'oreilles en bouton de lotus, un collier (cordon à pendeloques et gros médaillon carré), des brassards (bandeau étroit à deux bourrelets et gros cabochon) et des bracelets (*idem*). Ces orants sont séparés les uns des autres par des fleurons dressés en bas et, en haut, par des groupes de trois pendeloques ; l'ensemble suggère une composition en losanges et demi-losanges alternés.

Garuḍa, représenté de façon rigoureusement frontale, occupe le centre de la zone principale ; comme d'habitude son image exprime sa double nature, cependant l'aspect humain l'emporte ici par la ligne générale du corps sur lequel sont pour ainsi dire plaqués les éléments typiquement animaliers[4]. Ainsi c'est sur un visage presque humain, bordé par des cheveux et l'amorce d'un collier de barbe comme celui des orants de la frise, que viennent se plaquer le bec crochu et les yeux globuleux à la pupille fortement creusée ; les bosses frontales accusées, la fossette au menton ou les sourcils épais séparés par une touffe de poils stylisés par une double crosse ne sont en fait que caractères humains déformés et exagérés, comme ils le sont sur les images de personnages « terrifiants » auxquels d'ailleurs sont empruntés certains éléments de la parure tels que les pendants d'oreilles. N'étaient les ailes qui s'en échappent derrière et, peut-être, l'importance exagérée donnée aux mamelons, le buste serait parfaitement humain. L'aspect d'oiseau l'emporte en revanche assez nettement pour le bas du corps, bien que les plumes, figurées comme celles des ailes, soient comme suspendues à une ceinture très stylisée ornée par ailleurs d'un rang de feuilles incurvées ; d'un autre côté si les membres inférieurs empâtés sont plus ceux d'un volatile que d'un humain ou même d'un félin, les serres ne sont pas sans analogie avec des pieds affublés de longues griffes et d'ergots volumineux et enserrés par une corolle de plumes arrondies.

Le diadème orfévri (bandeau à motifs carrés séparés par de doubles incisions), à macarons au-dessus des oreilles et feuilles dressées courtes et larges, est surmonté par un motif végétal à palmette qui peut difficilement passer pour un couvre-chignon ; le

4. Voir J. Boisselier, Garuḍa dans l'art khmer, *B.E.F.E.O.*, t. 44, p. 49-87.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

reste de la parure comporte des *patrakuṇḍala* aux oreilles, un collier (double cordon passant sur les épaules et retenant une parure orfévrie à médaillon central), une ceinture de torse (même composition) ainsi que des bracelets orfévris.

L'insertion de cette image dans le décor général est faite de façon assez remarquable ; c'est ainsi que les branches s'infléchissent pour aboutir sous les bras et libérer l'espace nécessaire à la représentation des ailes qui d'ailleurs se confondent à leur extrémité avec des volutes ; de même, de chaque côté de Garuḍa, une feuille s'échappe de la première crosse pendante, passe dans la main et en jaillit sous la forme d'un *nāga* monocéphale cambré figuré avec le plus grand soin (gorge marquée d'incisions doubles et d'un *cakra*, yeux globuleux, tête couronnée d'une petite feuille).

Linteau B (Fig. 2).

La frise supérieure se compose de neuf bustes de *ṛṣi*, tous vus de face, les mains jointes sur la poitrine ; leur chevelure, réunie en un chignon arrondi et enserré d'un double cordon, entoure le front et avance en pointe sur les tempes ; le traitement des yeux, des arcades sourcilières et du nez est analogue à ce que nous avons vu sur la frise de l'autre linteau, mais les oreilles non parées sont très détachées tandis qu'une incision ondulée figure une fine moustache et qu'une longue barbe en pointe disparaît derrière les mains jointes. Le buste nu porte la seule parure, un rosaire *(akṣamālā)* qui encadre largement le cou et dont l'extrémité inférieure n'est pas visible.

C'est un cheval qui cette fois-ci occupe le centre de la zone principale, en partie dissimulé d'ailleurs par les débordements du décor végétal. Comme Garuḍa il est représenté debout de façon rigoureusement frontale ; les oreilles dressées sont très écartées pour laisser place à une parure sur laquelle nous reviendrons ; un toupet tombe en triangle au-dessus du chanfrein dont l'arête, soulignée par une double incision, est légèrement saillante entre les naseaux fortement creusés et au rebord saillant ; les yeux sont moins bien observés que le reste : assez globuleux ils sont figurés de face et cernés de paupières en bourrelets très humaines d'aspect. Le poitrail très étroit disparaît derrière des anneaux de feuillage et seuls le bas des jambes et les larges sabots se voient en dessous.

L'union des deux modes d'ornementation est plus poussée encore que dans le premier cas ; c'est ainsi que sur la tête du cheval vient se placer une sorte de socle mouluré portant une palmette entourée d'une arcature à feuilles dressées ; il est *a priori* difficile de déterminer s'il s'agit là d'une parure très stylisée ou d'un décor de

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

remplissage. Les branches sont presque horizontales et semblent se rejoindre par-derrière sur le garrot du cheval ; leurs étranglements sont soulignés par des motifs à quatre feuilles ; quant aux deux premières crosses pendantes elles sont à double courbure et leurs extrémités viennent s'accrocher à une sorte de cadre polylobé qui dissimule le poitrail du cheval et d'où tombe une pendeloque qui s'insère entre les sabots.

Ces deux linteaux présentent l'intérêt de pouvoir être associés à une stèle inscrite dont ils illustrent pour ainsi dire certaines données. C'est ainsi que nous connaissons le fondateur du sanctuaire dont ils proviennent : il s'agit de Viṣṇubhaṭṭa, *purohita* de plusieurs rois, et l'importance de son rang n'est sans doute pas étrangère à la qualité remarquable de l'ornementation de ce sanctuaire. La date de cette fondation, 895 AD, est certainement trop haute si l'on veut l'appliquer aux linteaux, mais Cl. Jacques a montré qu'elle correspond à l'érection de statues antérieurement à la construction ou tout au moins à l'achèvement des tours destinées à les abriter. À côté de nombreux éléments propres à l'époque dite du Bakheng, le décor des linteaux comprend plusieurs détails qui annoncent la période suivante (parure de Garuḍa, jonctions des crosses médianes...) et qui poussent à les dater de la fin du règne de Harṣavarman I^{er} (mort vers 922), disons de la deuxième décennie du X^{e} siècle. Enfin et c'est le plus important, il y a un rapport étroit entre Garuḍa et Viṣṇu (Puruṣottamasvāmin) d'une part et d'autre part entre le cheval et Sūrya (Bhaṭṭarāditya). Avant de revenir plus en détail sur ces correspondances, il nous faut signaler une première difficulté qui n'est sans doute pas rédhibitoire : comme nous l'avons indiqué ci-dessus, le linteau A, illustré de l'image de Garuḍa, est nettement plus grand que l'autre ; on peut en déduire qu'il provient de la plus grande des tours qui devait abriter une image plus grande que l'autre, étant donné que les images et les tours qui les abritent sont en proportions les unes des autres et qu'il est difficile de supposer que pour deux images fondées par le même personnage, en un même lieu et presque simultanément, on ait adopté deux systèmes différents[5]. On peut donc s'étonner de voir

5. Nous nous référons ici aux principes théoriques des *śilpaśāstra* indiens dont nous pensons pouvoir montrer un jour qu'ils ont été utilisés dans l'Indochine hindouisée comme ils l'ont été en Inde, c'est-à-dire avec la liberté relative mais certaine qu'autorise leur caractère encyclopédique et utopiste.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

que le premier dieu nommé dans la strophe XVI de la stèle[6] soit celui qui possède le plus petit des deux sanctuaires : la solution la plus simple est sans doute, comme le fait Cl. Jacques, de donner une valeur purement temporelle à *dvitīyo* qui n'exprime ainsi que la succession des deux fondations sans préjuger de leur hiérarchie relative. Deux autres solutions semblent devoir être écartées : la première serait que les deux linteaux (ou tout au moins l'un d'entre eux) ne proviennent pas des fondations commémorées par la stèle, mais d'autres sanctuaires appartenant au même ensemble ; dans ce cas il serait évidemment inutile de chercher à établir un parallèle quelconque entre la stèle et les linteaux ; cependant, bien que nous ignorions le nombre exact des tours que comportait le Prasat Cha Chouk avant sa ruine, les coïncidences entre la stèle et les linteaux paraissent trop nettes pour être purement fortuites. Une troisième solution enfin serait de considérer que Garuḍa apparaît ici dans son rôle de divinité solaire, ce qui n'est nullement impossible[7], et qu'il faille le mettre en rapport avec Bhaṭṭarāditya et non avec Puruṣottamasvāmin ; nous voyons mal, dans ces conditions, quel rapport il pourrait y avoir entre le cheval et Puruṣottamasvāmin ; il est vrai cependant que cette dernière divinité n'est pas autrement connue et que, comme l'indique Cl. Jacques, on ne peut que la rapprocher de Puruṣottama, peu attesté dans l'épigraphie khmère, mais dont l'importance toute relative apparaît dans les textes indiens ; ce nom est en effet celui de deux formes de Viṣṇu, au moins : il s'agit d'une part de l'un des vingt-quatre *vyūha*[8] et d'autre part d'une forme à huit bras, peut-être moins courante[9]. Quoi qu'il en soit, il nous semble que l'on

---

6. Rappelons le texte de cette strophe :
śrībhaṭṭarādityas tena yaṃ sthāpito dvitīyo'pi/
nāgacandramūrttiśake śrīmān puruṣottamasvāmī //

7. Cf. K. Bhattacharya, *Les religions brahmaniques dans l'ancien Cambodge*, Paris, 1961, p. 130.

8. Voir les listes des *vyūha* in T. A. Gopinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, I/1, p. 229 et suiv. et M. Th. de Mallmann, *Les enseignements iconographiques de l'Agni-Purāṇa*, Paris 1963, p. 22 et suiv. ; comme les autres *vyūha*, Puruṣottama doit être figuré avec quatre bras et les attributs ordinaires de Viṣṇu (mais disposés dans un ordre particulier) ; nous ne connaissons pas d'images correspondantes au Cambodge.

9. M. Th. de Mallmann, *o.c.*, p. 43 et suiv. ; il est précisé que sous cette forme Puruṣottama est monté sur Garuḍa ; ici non plus nous ne connaissons pas d'images correspondantes au Cambodge.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

peut conserver les correspondances indiquées plus haut et s'efforcer de les préciser.

On pourrait considérer que Garuḍa et le cheval sont figurés ici en tant que montures des divinités auxquelles ils correspondent ; nous ne pensons pas que ce soit le cas pour le cheval, non plus d'ailleurs que pour Garuḍa. En effet, en dehors de Garuḍa, sur lequel nous reviendrons, nous ne connaissons pas dans l'iconographie khmère d'exemple de *vāhana* figuré isolément sur un fronton ou sur un linteau ; Śiva ou les *dikpāla* sont fréquemment représentés sur leurs montures, comme Viṣṇu l'est sur Garuḍa, mais il n'y a pas d'images de Vṛṣabha ou d'Airāvata placées comme l'est si souvent celle de Garuḍa à la place d'honneur au-dessus de l'entrée d'un sanctuaire. Cette exception au bénéfice de Garuḍa peut certes s'expliquer par la faveur extraordinaire dont il a joui auprès des imagiers khmers[10] ; on pourrait aussi penser qu'elle est due à la confusion très réelle qui s'est parfois faite entre l'image apotropaïque de Rāhu et celle de Garuḍa ; de même il ne faudrait pas écarter dans un contexte plus général l'importance possible de l'aspect solaire de Garuḍa dont nous parlions ci-dessus. Cependant on sait que Garuḍa est le doublet de Viṣṇu, auquel il emprunte d'ailleurs souvent sa coiffure[11], et selon nous, c'est en tant que Viṣṇu qu'il apparaît seul sur de nombreux linteaux ; au Prasat Cha Chouk il est Puruṣottamasvāmin lui-même.

Le cas du cheval est sans doute encore plus frappant et sa présence semble indiquer une certaine recherche de la part du fondateur du monument. Tout d'abord on sait que Sūrya, théoriquement monté sur un char tiré par sept chevaux, est généralement figuré au Cambodge sur un bige, en particulier sur les frises des « neuf planètes » ; il est possible qu'il apparaisse aussi parfois chevauchant un cheval à cinq têtes[12]. Or, nous avons ici un cheval à une seule tête, non harnaché et de plus surmonté d'un motif décoratif qui peut être une parure très élaborée ; l'absence de harnachement peut difficilement passer pour un oubli du sculpteur, vu le soin dont témoigne ce linteau ; elle indique bien qu'il ne s'agit

10. Voir J. Boisselier, *o.c.*, p. 56.
11. *Ibidem*, p. 59-60.
12. Sur ce dernier cas, voir B. Dagens, Étude sur l'iconographie du Bayon *(Arts Asiatiques*, XIX, 1969), p. 149-150.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pas de l'image d'un cheval attelé, ni même d'une monture[13], mais bien celle d'un dieu, en l'occurrence de Bhaṭṭarāditya. Cl. Jacques a rassemblé dans son article les quelques renseignements que l'on a sur cette forme de Sūrya et ils ne paraissent guère pouvoir être utilisés pour notre propos. En revanche dans un article récent[14], M. V. C. Srivastava a rappelé un épisode narré dans le *Viṣṇupurāṇa* au cours duquel Sūrya prend l'aspect d'un cheval et remet à Yajñavalkya une *saṃhitā* du Yajurveda[15]. Que Viṣṇubhaṭṭa, savant brahmane venu de l'Inde, ait songé à un tel épisode pour illustrer une fondation en l'honneur du « Seigneur Soleil » n'est nullement surprenant et cette hypothèse nous paraît justifiée d'un côté par le caractère divin de ce cheval, sans liens et peut-être paré, et d'un autre côté par la présence au sommet du linteau d'une frise de *ṛṣi* faisant l'*añjali* ; certes ce genre de frise est courant et il ne faut pas y attacher une importance trop démesurée ; mais de même que Yajñavalkya était entouré de *ṛṣi* lorsque après une longue ascèse il obtint et l'apparition et le don que nous avons mentionnés, de même nous pensons que Viṣṇubhaṭṭa, s'identifiant peut-être au sage, a fait figurer les *ṛṣi* au-dessus de l'image du dieu pour préciser l'épisode représenté et témoigner ainsi de ce que sa science égalait sa piété et son goût.

Siemreap, novembre 1969.

Note additionnelle. - M. B.-P. Groslier veut bien nous faire remarquer que les linteaux de Cha Chouk présentent une parenté évidente avec ceux de Prasat Kravan et qu'il est difficile d'admettre qu'ils leur soient antérieurs. Prasat Kravan étant daté de 921, il faut donc admettre que les linteaux que nous étudions ici sont tout au plus de l'extrême fin du règne de Harṣavarman I[er]. Ceci repose évidemment la question du rapport exact entre les sanctuaires qu'ornaient ces linteaux et la stèle provenant du même site. Il nous semble que ce rapport existe malgré tout et qu'il faut admettre qu'un temps relativement long s'est écoulé pour des raisons que nous ignorons entre l'érection des statues commémorée par la stèle et l'achèvement des sanctuaires destinés à les abriter.

---

13. En Inde, Sūrya n'est pas représenté monté sur un cheval à tête unique, c'est en revanche le cas de l'un des douze Āditya, Revanta (J.N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956, p. 441-443).
14. V.C. Srivastava, The puranic records of the sun-worship *(Purāṇa*, XI, 1969, p. 229-272) ; voir en particulier p. 236-238.
15. Wilson, III, p. 57.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Fig. 1 : Prasat Cha Chouk. Linteau A (Dépôt de la Conservation d'Ankor n° 6504).
(cl. E.F.E.O.)

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Fig. 2 : Prasat Cha Chouk. Linteau B (Dépôt de la Conservation d'Ankor n° 6505).
(cl. E.F.E.O.)

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le rôle et la place de Henri Mouhot dans la politique française en Indochine

Introduction

Né à Montbéliard en 1826, mort au Laos près de Louang Prabang en 1861, Henri Mouhot occupe une place à part dans l'aventure française en Indochine. Ses qualités de bon naturaliste amateur sont généralement oubliées et sa réputation est attachée à la découverte d'Angkor, qu'on lui attribue plutôt indûment et en tout cas bien malgré lui ; elle doit d'ailleurs peu au sérieux avec lequel il a pratiqué sa passion pour l'exploration car elle a été pour bonne part forgée dans un but de propagande. La mise en avant de son nom n'est en effet qu'une des premières manifestations d'une véritable stratégie qui va reposer sur l'utilisation d'Angkor pour populariser dans l'opinion métropolitaine la présence française en Indochine. Développée dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle alors qu'Angkor est hors du territoire sous contrôle français, cette stratégie connaît son apogée dans l'entre-deux-guerres et se prolonge sous une nouvelle forme après le retour du Cambodge à l'indépendance. Sa conséquence la plus durable et la plus positive est que Angkor – un ensemble prestigieux et gigantesque qui englobe des centaines de monuments répartis sur plus de 400 km^2 – est devenu, dans le domaine de la recherche scientifique comme dans celui des opérations de sauvegarde, l'un des sites archéologiques les plus choyés du monde, et ce très tôt après sa redécouverte par l'Europe.

Cette « redécouverte » peut être évidemment attribuée aux quelques européens qui autour de 1850 se sont rendus à Angkor, ou encore à Mouhot, qui le premier en a rédigé une description un peu détaillée en janvier 1861, mais on la doit surtout aux « amiraux », c'est-à-dire à ceux qui, au milieu du XIX^e^ siècle, ont été les acteurs principaux dans le lancement et l'organisation de l'aventure indochinoise, n'hésitant pas on le sait à forcer éventuellement la main au gouvernement de Napoléon III. Bien qu'arrivés les derniers à Angkor (en 1862 !), ce sont eux qui en ont fait dès le départ un instrument politique incontournable. Nous parlerons donc de leur

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

découverte avant d'en venir à Mouhot et à l'usage que l'on a fait de son nom.

La « découverte » d'Angkor par les amiraux

En septembre 1862 la première étape de la conquête de la Cochinchine vient de s'achever ; le traité signé avec l'empire d'Annam en juin 1862 a consacré le passage sous contrôle français de trois provinces méridionales de l'actuel Vietnam et Saigon est devenu la capitale de la nouvelle colonie. Comme souvent depuis plusieurs siècles, le Cambodge voisin est en proie à une guerre civile ; celle-ci est provoquée par la rébellion d'un candidat malheureux à la succession du roi Ang Duong (mort en novembre 1860). À l'instigation de Mgr Miche, missionnaire français et évêque de Phnom Penh, le roi Norodom envoie un émissaire à Saigon pour demander l'appui des troupes françaises dont les récents événements de Chine et de Cochinchine ont montré la puissance.

Cette demande n'a rien de surprenant. Dans des circonstances analogues, le père du roi Norodom, poussé lui aussi par les missionnaires, avait déjà recherché l'appui de la France contre un rival soutenu par le Siam ; les négociations menées en 1854-55 avaient échoué à la suite semble-t-il d'une maladresse de l'envoyé français qui avait demandé son avis au... roi de Siam. Plus récemment, en 1861, c'est avec l'accord de Norodom qu'une canonnière était venue assurer la protection des missionnaires français de Phnom Penh à la demande de ces derniers...

Cette fois-ci cependant la demande est marquée par une vision plus lointaine. Depuis la fin du XVIII[e] siècle le Cambodge est la proie des appétits de ses deux puissants voisins, le royaume de Siam et l'empire d'Annam : dès 1794, le premier a annexé deux provinces cambodgiennes dont celle de Siemréap où se trouve Angkor ; peu d'années après, le Vietnam en fait de même pour deux autres provinces qui, elles, sont voisines de la Cochinchine. Placé sous la double tutelle de ces deux puissances – les seules qui comptent alors dans la région – le Cambodge ne survit que grâce à leur rivalité. L'affaiblissement de l'empire d'Annam provoqué par l'intervention française de la Cochinchine, affaiblissement que l'on peut prévoir durable, va permettre au Siam d'accroître sa pression, sauf évidemment si le Cambodge trouve un substitut au contrepoids vietnamien.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Pour les amiraux installés à Saigon, la demande de Norodom présente de multiples intérêts. Tout d'abord, l'expérience de l'année précédente où la venue d'une canonnière avait suffit à calmer les esprits a montré que l'intervention demandée ne risquait pas d'entraîner une aventure guerrière coûteuse en hommes. Ensuite une implantation durable sous forme d'un protectorat serait la suite logique de l'occupation de la Cochinchine dont elle permettrait d'assurer les arrières ; dans le même ordre d'idées, si la France entretient de bons rapports avec le Siam, ce dernier en a d'excellents et de plus étroits avec l'Angleterre et toute avancée du Siam au Cambodge risque d'être une progression anglaise. Enfin et surtout l'occupation de la Cochinchine n'est jamais qu'un épiphénomène des opérations franco-anglaises qui, menées contre la Chine dans les années qui précèdent, ont été couronnées par le traité de Pékin (1860) ; si ce dernier sanctionne l'ouverture de la Chine aux Occidentaux, cette ouverture ne concerne cependant pas la Chine méridionale et en particulier le Yunnan. Pour y accéder on pense utiliser les grands fleuves qui s'en écoulent vers l'Asie du Sud-Est ; les Anglais renforcent leur position en Birmanie et, du côté français, l'idée se développe à Saigon d'utiliser le Mékong que l'on espère navigable jusqu'à la frontière chinoise et au-delà. Avec la Cochinchine on en contrôle déjà l'embouchure ; prendre pied au Cambodge permettrait d'étendre ce contrôle sur tout son cours inférieur. Seule ombre au tableau : l'intervention en Cochinchine n'a été acceptée qu'avec réticence par le gouvernement et le projet cambodgien, même s'il a toute chance d'être très pacifique et s'il se justifie par une demande du roi du Cambodge lui-même, risque d'être mal accueilli. Il est de fait que la ratification du traité de protectorat par le gouvernement français après sa signature par le roi Norodom tardera tellement que ce dernier signera un traité contradictoire avec le Siam (1863), qui sera annulé après l'arrivée du texte ratifié.

C'est dans ces circonstances que l'amiral Bonard, commandant en chef en Cochinchine, se rend au Cambodge en septembre 1862 pour rencontrer le roi Norodom ; l'accord se fait sur l'envoi d'une petite flottille placée sous le commandement de Doudard de Lagrée qui, premier représentant de la France, va négocier le traité de protectorat (signé en 1863 et ratifié en 1864). À la suite de cette entrevue Bonard continue vers Angkor, sans qu'on sache les raisons précises de cette expédition ; on peut penser qu'il s'agissait autant d'une visite touristique – Cambodgiens et missionnaires avaient dû

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

lui vanter l'intérêt d'Angkor, les premiers insistant sur sa valeur nationale – que d'un acte politique signifiant au Siam – qui possédait Angkor – que la France prenait désormais les affaires cambodgiennes en main.

Quoi qu'il en soit, le rapport qu'il rédige à son retour marque, aussi bien par son contenu que par la diffusion qui lui est donnée, le départ de la stratégie dont nous parlions plus haut. Le contenu tout d'abord : Bonard donne une description sommaire mais bien venue d'Angkor Vat, le plus célèbre et le mieux conservé des monuments du site, et, qui plus est, un temple qui n'a jamais cessé d'être utilisé et d'être entretenu depuis sa construction dans la première moitié du XII^{e} siècle ; la description a ceci de remarquable qu'elle insiste surtout sur la majesté du lieu et sur son ordonnance classique, très loin du pittoresque et de la forêt romantique que mettront volontiers en avant de nombreux autres, dont Mouhot ; c'est un peu comme si Bonard avait voulu gommer ce que le site pouvait avoir éventuellement d'inquiétant ou de sauvage ; mais le plus important sont les considérations qui accompagnent cette description ; elles portent en effet sur le passé glorieux du Cambodge dont témoigne le monument, sur le potentiel qu'il suppose et sur le rôle que doit jouer la France dans la restauration de la grandeur passée d'un pays qu'elle prend sous sa protection, restauration qui passe, en première urgence, par une exploration scientifique du site. Important par son contenu – un véritable programme auquel les fonctions occupées par son auteur donnent valeur d'instructions – ce texte l'est aussi par sa diffusion. Il est en effet publié en février 1863 dans la *Revue maritime et coloniale* ; organe de la Ligue du même nom, ce périodique est essentiellement destiné à diffuser dans le grand public les thèses du lobby colonial. Premier contact de ce grand public avec Angkor, cet article est aussi la première utilisation de ce site à des fins, disons, de propagande : là encore la position très officielle et le prestige de son auteur, l'un des vainqueurs de la campagne de Chine, lui donnent un poids tout particulier.

L'intérêt que portent à Angkor les plus hautes autorités françaises en Indochine est confirmé par le voyage qu'y fera quelques mois plus tard l'amiral La Grandière, gouverneur de la Cochinchine, après la signature du traité de protectorat par le roi Norodom. Le plus intéressant est qu'un compte-rendu fantaisiste mais largement diffusé de sa visite montre – pourrait-on dire par l'absurde – que le nom même d'Angkor est devenu un mot-clef du vocabulaire de l'Indochine française. Paru à l'origine dans le

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Courrier de Saigon (septembre 1863), ce compte-rendu indique en effet qu'au cours de son voyage le gouverneur a visité les « mines d'Angkor », mines que l'on décrit en quelques mots en précisant que le « gisement est en exploitation ». Il n'existe aucune mine dans la région d'Angkor et cela fait fort longtemps qu'on se gausse de cette phrase. En reprenant les choses d'un peu plus près il y a quelques années, je me suis aperçu qu'à l'exception de la mention de l'exploitation la phrase s'applique parfaitement aux « ruines » de la ville d'Angkor Thom, un des monuments importants du site (enfermé par une enceinte en pierre de près de 3 km de côté). Il semble qu'il y ait eu au départ une erreur de transmission (*mines* pour *ruines*) et que le rédacteur du *Courrier de Saigon* ait ensuite « adapté » le texte en conséquence. Quoi qu'il en soit les « mines d'Angkor » connaissent une certaine célébrité. À Singapour la presse anglaise s'inquiète des visées françaises sur une région aussi riche. En France l'éditeur des carnets de Mouhot (nous allons en parler) ajoute en note une longue citation de cet article pour « compléter » la description d'Angkor par Mouhot et pour donner plus de poids à une allusion faite par ce dernier à d'éventuelles possibilités minières dans la région d'Angkor...

La "découverte" d'Angkor par Mouhot

Henri Mouhot nous l'avons dit est né à Montbéliard en 1826. Il manifeste très tôt un goût prononcé pour l'aventure. En effet à l'âge de dix-huit ans il part pour la Russie ; il passe dix ans à la parcourir : il y gagne sa vie en enseignant dans des institutions diverses et en vendant des daguerréotypes. La guerre de Crimée le fait rentrer en France en 1854, mais ce n'est que pour repartir à travers l'Europe, qu'il parcourt avec son frère continuant à se livrer à la photographie : après l'Allemagne, l'Italie du Nord, la Belgique et la Hollande, c'est enfin l'Angleterre, où les deux frères épousent les nièces lointaines de Mungo Park, explorateur de l'Afrique mort en 1806 sur le Niger[1]. En 1856 les deux familles se fixent à Jersey, où Mouhot se replonge dans l'histoire naturelle, pour laquelle il avait déjà montré un certain penchant au cours de ses études à Montbéliard qui est, on le sait, la patrie de Cuvier...

Le goût des voyages ne l'a pas quitté, puisque la lecture d'un ouvrage anglais sur le Siam lui fait établir le projet d'une expédition naturaliste dans ce pays. L'ouvrage en question est certainement

1. Sur Mungo Park voir *eg. Histoire universelle des explorations* (publiée sous la direction de L-H. Parias), t. III (Paris 1968) p. 330 et suiv.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

celui que sir John Bowring avait publié en 1857 au retour d'une mission qui s'était terminée par la signature du traité anglo-siamois de 1855. Signalons que ce livre n'est d'ailleurs pour l'essentiel qu'une traduction de celui qu'avait publié à Paris en 1854 Mgr Pallegoix, missionnaire établi depuis de longues années à Bangkok où Mouhot le rencontrera.

Mouhot cherche alors des commanditaires pour son expédition : il s'adresse d'abord au gouvernement français qui ne donne aucune suite. On peut rappeler que si la France est à ce moment-là relativement engagée en Extrême-Orient – traité avec le Siam (1856), négociations avec le Cambodge (ci-dessus), préparatifs d'intervention en Chine, au Vietnam, etc. – son gouvernement ne montre cependant pas un enthousiasme démesuré dans l'affaire, en dépit de la pression des missionnaires, des marins et des Anglais. Pour en revenir à Mouhot, il obtient finalement, sans doute grâce aux relations de sa belle-famille, l'appui prestigieux mais purement moral de la Royal Zoological Society et surtout de la Royal Geographical Society ; c'est à ses frais qu'il quitte Londres en avril 1858[2] ; en septembre il arrive à Bangkok qui lui servira de base arrière pour les quatre voyages qui vont l'occuper jusqu'à sa mort au Laos en novembre 1861. C'est au cours de son second et plus long voyage (décembre 1858 - avril 1860) qu'il passe trois semaines à Angkor en janvier 1860.

Cette visite était-elle programmée dès le départ d'Europe ? C'est possible mais il est plus probable qu'elle ait été suggérée à Mouhot à Bangkok. En effet le nom d'Angkor est, en 1857-58, à peine connu en Europe. Les récits des voyageurs portugais et espagnols de la fin du XVI[e] siècle n'ont pas encore été remis au jour et la traduction par Abel Rémusat de la description d'Angkor par un voyageur chinois du XIII[e] siècle n'est guère connue que des sinologues ; Bowring dont la lecture avait lancé Mouhot dans son aventure, consacre bien quelques lignes au site – traduction de celles que l'on trouve dans l'ouvrage de Pallegoix paru quelques années plus tôt – mais elles sont plus que sommaires (ni Pallegoix, ni Bowring n'avaient visité Angkor). Un autre ouvrage paru en 1858 est nettement plus intéressant, puisqu'on y trouve une description,

2. Ses carnets contiennent plusieurs allusions à ses problèmes financiers (en particulier vers la fin). Voir également l'ouvrage de Christopher PYM (1966) sur les tentatives faites par Mme Mouhot pour obtenir une pension de la Royal Geographical Society après la mort de son mari.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

encore sommaire mais oculaire d'Angkor : c'est celui du père Bouillevaux, qui de passage dans la région avait visité le site en 1850 sous la conduite d'un confrère missionnaire établi au Cambodge. Mais l'ouvrage est paru après le départ de Mouhot et celui-ci, qui en cite une phrase, a dû n'en avoir connaissance qu'au Siam ou au Cambodge, où de toute manière l'existence et l'intérêt d'Angkor sont à l'évidence bien connus des milieux européens lorsque Mouhot arrive ; il en entendra parler par les Anglais installés à Bangkok et correspondants de la Royal Geographical Society – l'un d'entre eux au moins (King) y fait un passage quelques mois avant Mouhot, et il n'est probablement pas le premier – et surtout par les missionnaires de Bangkok, de Phnom Penh ou bien encore de Battambang (chef-lieu d'une des provinces annexées situé à une centaine de kilomètres d'Angkor). Ces derniers y avaient conduit leur confrère Bouillevaux ; l'un d'eux accompagnera Mouhot lors de sa visite et ce dernier reconnaît largement ce qu'il leur doit, de même d'ailleurs qu'il cite une phrase de Bouillevaux dont il dit qu'il est « un de ses devanciers »[3].

Le travail effectué par Mouhot pendant les trois semaines qu'il passe à Angkor est remarquable : témoin, la carte qu'il dresse de la région (et qui restera ignorée jusqu'en 1966...) ; elle se compare très honorablement avec celle préparée par les marins de la mission Doudard de Lagrée et publiée par Francis Garnier en 1873 dans le *Voyage d'exploration en Indochine...* ; témoins aussi les descriptions de différents monuments qui, encore sommaires, n'en sont pas moins intelligentes et sérieuses.

Ce travail remarquable est paradoxalement resté totalement ignoré aussi bien du grand public, à qui l'on présentait Mouhot comme un précurseur de la présence française au Cambodge, que de ceux qui, en dépit de toute vraisemblance, imposaient l'idée qu'il était le seul et unique « découvreur d'Angkor » (*eg.* Moura) et d'une façon plus générale de l'ensemble de ceux qui se sont intéressés à Angkor...

Pour expliquer ce phénomène il faut dire quelques mots de la façon dont les carnets de Mouhot ont été publiés. Après sa mort près de Louang Prabang en novembre 1861, les papiers de Mouhot recueillis par un correspondant de la Royal Geographical Society

3. Rappelons pour la petite histoire que le nom de Bouillevaux, absent de l'édition anglaise de Mouhot est mentionné dans la première édition française mais disparaît dans la seconde (voir également ci-après).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

sont transmis à sa famille et une double publication en est préparée : en anglais par les soins de la Royal Geographical Society et en français pour le *Tour du monde*, qui rappelons-le est alors le périodique spécialisé dans la publication à l'intention du grand public des récits d'exploration. L'édition française paraît en livraisons entre juillet et décembre 1863 (peu après l'article de l'amiral Bonard) et l'édition anglaise au début de 1864. Une seconde édition française, reproduisant à peu près littéralement le texte du *Tour du monde*, sera publiée en 1868 dans la « Bibliothèque rose », bien connue.

On pourrait penser a priori que l'édition anglaise parue quelques mois après le texte français n'en est que la traduction, illusion renforcée par le fait que l'on retrouve dans un cas comme dans l'autre les mêmes illustrations (préparées par les graveurs du *Tour du monde*). Or il n'en est rien et la lecture en parallèle des deux textes donne même souvent l'impression d'avoir affaire à deux ouvrages différents. Pour se limiter à Angkor, mais on fait les mêmes constatations pour le reste de l'ouvrage, l'édition anglaise lui consacre une bonne quinzaine de pages et nous montre un Mouhot précis et méthodique dans ses descriptions, soucieux aussi de recueillir sur place des récits ou des indications pouvant les éclairer, et susceptible à l'occasion d'envolées lyriques bien compréhensibles. Le texte français, à format égal, se limite à cinq pages et pour bonne part aux envolées lyriques (souvent plus développées que dans le texte anglais !) ; les descriptions, lorsqu'elles ne sont pas purement et simplement supprimées, sont tronquées au point d'en être inintelligibles ; bref il nous reste essentiellement un site pittoresque dessiné et décrit par un jeune naturaliste romantique en mal de comparaisons, en dépit de Chateaubriand, Michel-Ange et quelques autres auxquels il fait appel ; quant à la valeur des observations de Mouhot sur la région elle n'est guère mise en exergue qu'à propos des fameuses « mines » dont nous avons parlé plus haut[4].

4. Précisons que si le texte anglais apparaît infiniment supérieur à son homologue français, cela ne signifie pas qu'il soit parfait ; lui aussi comporte des lacunes et des incohérences. Nous ne pouvons que renouveler à ce sujet l'appel que nous avons lancé en 1990 à la Société asiatique pour que les détenteurs actuels des originaux de Mouhot autorisent leur utilisation pour une nouvelle édition qui seule permettra de rendre pleine justice à ce grand voyageur (cf. *Journal Asiatique*, 1991, p. 384).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Angkor après Mouhot

Parue quelque mois après l'article de l'amiral Bonard, la version française de la « description » du site par Mouhot apporte une série d'éléments nouveaux qui vont désormais jouer un grand rôle lorsqu'il sera question d'Angkor. D'un côté il y aura le pittoresque romantique et le mystère, une veine inépuisable dont l'exploitation par Pierre Loti et bien d'autres rencontrera un grand succès, au point d'ailleurs d'avoir une influence directe sur la mise en valeur du site au XX^e^ siècle lorsqu'il faudra s'efforcer de concilier les nécessités de la recherche scientifique et de la sauvegarde des monuments d'une part, et, de l'autre, le souhait de la plupart des visiteurs de retrouver cette étroite symbiose entre la pierre et la végétation que Mouhot le premier avait su faire sentir. Un autre élément nouveau est le personnage même de Mouhot. Au lendemain de sa mort on nous présente surtout le jeune savant, le naturaliste, mort au service de la science[5]. Quelques années plus tard, à l'occasion de la nouvelle publication de ses carnets en 1868, il se transforme dans la préface de l'ouvrage en un héros de l'aventure coloniale, en « un compatriote tombé dans l'extrême Orient, en précurseur de notre civilisation, en éclaireur de notre drapeau ». C'est également vers le même moment qu'il devient si l'on peut dire « officiellement » le « découvreur » d'Angkor.

Il est vrai que les choses ont changé depuis 1863 : l'implantation en Cochinchine s'est renforcée avec l'occupation de nouvelles provinces cependant qu'au Cambodge la présence française est désormais bien affirmée. Enfin la question d'Angkor a pris un tour paradoxal qui traduit bien les contradictions auxquelles conduit alors la lutte d'influence entre tenants et opposants d'une politique expansionniste en Indochine.

En effet, d'un côté la France renonce à Angkor en signant en 1867 avec le Siam un traité qui consacre, et semble-t-il de façon définitive, l'annexion par Bangkok des provinces cambodgiennes de Battambang et de Siemréap et donc d'Angkor (la rétrocession n'aura lieu qu'en 1907). Simultanément la France est de plus en plus présente à Angkor, dont l'exploration scientifique – « décidée » on l'a vu par l'amiral Bonard – est organisée de façon très officielle, au point que le site apparaît très rapidement comme une sorte de

5. Voir aussi bien les préfaces de l'édition du *Tour du monde* ou de l'édition anglaise que la lettre adressée le 13 juin 1862 à Charles Mouhot par la Société d'Émulation de Montbéliard (traduite en anglais dans MOUHOT 1864, t. II, p. 301).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

domaine réservé. Doudard de Lagrée devenu Résident de France à Phnom Penh après le traité de protectorat y fait de longs séjours ; c'est sous sa direction que les premiers levés de monuments sont exécutés ; sa passion personnelle pour l'archéologie est bien connue mais le travail considérable qu'il consacre à Angkor est partie intégrante de ses occupations officielles. Une lettre que lui adresse en 1864 le directeur de l'Intérieur de Saigon montre d'ailleurs bien dans quel esprit sont envisagées ses recherches sur le site : on lui demande en effet de se rendre à Angkor et d'en ramener un beau récit « afin de nous concilier les bonnes grâces des artistes et des curieux en Europe » ; il aurait été difficile d'exprimer plus clairement les motivations de l'intérêt pour Angkor. Dans un autre ordre d'idées, on peut mentionner ce rapport dans lequel Doudard s'inquiète de la visite à Angkor d'un diplomate anglais de Bangkok, comme s'il s'agissait d'une intrusion dans le domaine considéré d'ores et déjà comme français. Enfin il est intéressant de constater que de façon très symbolique l'expédition qui, dirigée par ce même Doudard de Lagrée, doit reconnaître le cours du Mékong et étudier sa navigabilité commence par faire une longue étape à Angkor, qui plus est au prix d'un détour non négligeable puisque la ville est fort loin du grand fleuve.

Il faut ajouter que, importante pour la mise en condition de l'opinion en métropole, cette attention officielle l'est aussi vis-à-vis des Cambodgiens puisqu'elle permet de montrer qu'en dépit de sa reculade devant le Siam la France prend cependant sous sa protection le site qui pour les Khmers est le centre spirituel du royaume du Cambodge.

Les expéditions officielles se multiplient après la guerre de 1870, plusieurs d'entre elles sont menées par Louis Delaporte, l'un des assistants de Doudard de Lagrée dans l'expédition sur le Mékong, dont l'activité en France même est tout entière tournée vers la diffusion de la connaissance de l'art khmer en général et d'Angkor en particulier. Le mouvement atteint son terme logique à la fin du siècle lorsque est créée l'École française d'Extrême-Orient (1898) qui doit, sous l'égide du Gouvernement général, prendre en charge le patrimoine culturel de l'Indochine. Angkor est dès le départ placé dans son champ d'action et ce n'est pas un hasard si cette institution a commencé par être baptisée « Mission archéologique en Indochine ».

Que devient Mouhot dans tout cela ? Comme nous l'avons dit il est le « découvreur » et ce, de plus en plus ; la chose ne se discute

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pas ; le malheureux père Bouillevaux, qui à l'occasion d'une réédition de son ouvrage (1874) lui conteste ce titre, en son nom personnel et aussi au nom de tous les Européens qui avaient vu Angkor avant Mouhot, se voit morigéné par les voix les plus officielles telle celle de Moura, Résident supérieur au Cambodge. Mais pour le reste, il n'est jamais fait allusion à la version anglaise mais plus complète de ses carnets et si l'on insiste volontiers sur ses qualités de naturaliste, son travail à Angkor a tout au plus droit à la condescendance amusée que seules méritent les quelques pages de la version française[6]. Simultanément l'extension du domaine français en Indochine renforce sa réputation de précurseur : l'établissement du protectorat sur le Laos (1893) est l'occasion de rappeler qu'il a été « le premier explorateur français du Laos », même si dans ce cas particulier sa contribution réelle a été réduite à peu de chose par l'épuisement physique dans lequel il semble s'être trouvé pendant la plus grande partie de son dernier voyage, interrompu par la mort près de Louang Prabang.

Conclusion

En 1907, le Siam rétrocède les provinces annexées. À partir de ce moment-là, l'exploration scientifique et la mise en valeur d'Angkor d'une part, son exploitation politique de l'autre vont pouvoir se donner libre cours. Je n'insisterai pas sur le premier aspect ; quant au second il suffit, je pense, de rappeler les gigantesques maquettes qui dominent les grandes expositions coloniales de Marseille (1922) et de Paris (1932), où elles servent de pavillon général pour l'Indochine. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le Siam annexe à nouveau les deux provinces mais les négociateurs français obtiennent que le site soit laissé au Cambodge. Après l'indépendance de ce dernier, les travaux d'Angkor sont un des points majeurs de l'aide apportée par la France au Cambodge, même après 1970 : au début de la guerre en effet le gouvernement français, qui cherche à se dégager du Cambodge, n'en continue pas moins à faciliter la poursuite des travaux (dirigés par B.-P. Groslier) dont il assume alors la plus grande partie du financement. Après 1979, enfin, sollicité très tôt par le gouvernement de Phnom Penh d'apporter son appui technique à la Conservation d'Angkor dont la plupart des spécialistes ont disparu dans la période 1975-1979, le

6. On peut noter qu'au XX^{e} siècle son nom apparaîtra beaucoup plus souvent dans les articles et ouvrages de vulgarisation que dans les travaux scientifiques, qui pour la plupart l'ignoreront totalement.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

gouvernement français tergiverse jusqu'en 1990 pour autoriser l'École française d'Extrême-Orient à apporter une aide active aux Khmers ; par une sorte de retournement des choses, on peut dire que Angkor est ainsi pendant dix ans symbole de l'absence officielle de la France au Cambodge... Ajoutons que le tour que prennent actuellement certaines interventions internationales au Cambodge montre bien que, plus que jamais, s'occuper d'Angkor est avant tout montrer que l'on prend place au Cambodge, même si cette implantation a désormais des motivations essentiellement économiques.

Pour terminer signalons que par un juste retour des choses le renouveau de l'intérêt pour Angkor s'est traduit durant la seule année 1989 par une réédition de la version française des carnets de Mouhot et par deux de leur version anglaise... Aussi peu satisfaisants que soient ces textes, leur réapparition après plus d'un siècle témoigne bien du prestige de leur auteur et de l'importance du lien qui attache son nom à celui d'Angkor.

Orientation bibliographique

- Textes de MOUHOT :

1863 Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-chine, par feu Henri Mouhot, naturaliste français, 1858-1861. – Texte et dessins inédits, *Le Tour du Monde*, 1863 deuxième semestre, p. 219-352 [= fasc.196 à 204].

1864 *Travels in the Central Parts of Indo-China (Siam), Cambodia, and Laos during the years 1858, 1859, and 1860*, 2 vol., 303 et VIII-301 pages, London – John Murray [réimpressions photomécaniques en un seul volume : I / avec une préface de Michael Smitthies (Singapore, Oxford University Press 1989) ; 2/ (Bangkok, White Lotus 1989)].

1868 *Voyage dans les Royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indochine* – relation extraite du journal et de la correspondance de l'auteur par Ferdinand de Lanoye, VIII – 335 pages, Paris – Librairie de L. Hachette & Cie (Bibliothèque Rose illustrée) [réédition avec une préface d'Olivier Page – Genève 1989 (Editions Olizane)].

Voir aussi :

PYM (Christopher) – 1966 : *Henri Mouhot's diary. Travels in the Central Parts of Siam, Cambodia and Laos during the years 1858-61*, abridged and edited by - , Kuala Lumpur, Oxford University Press.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

- Sur la vie de Henri Mouhot :

BELINFANTE (J.J.) – 1864 : "Memoir of M. Henri Mouhot", dans MOUHOT 1864 (ci-dessus) p. 19-28.

ROY (J.) – 1892 : *Henri Mouhot, premier explorateur français du Laos*, Moulins.

- Autres ouvrages et articles :

ANDRE (N.) – 1990 : *Angkor vu par les artistes européens de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^*, Mémoire de D.EA., Université de Paris-III.

BONARD (Vice-Amiral) – 1863 : « Exploration du grand fleuve du Kamboge », *Revue maritime et coloniale*, t. 7, p. 240.

BOUILLEVAUX (Charles-Emile) – 1858 : *Voyage dans l'Indochine 1848-1856*, Bar-le-Duc et Paris.

– 1874 : *L'Annam et le Cambodge, voyages et notices historiques...*, Paris.

BOWRING (Sir J.) – 1857 : *The Kingdom and People of Siam with a narrative of the mission to that country in 1855*, 2 vol., Londres.

DAGENS (B.) – 1989 : *Angkor – la forêt de pierre*, Paris.

– 1992 : « La découverte d'Angkor », *L'Histoire*, n°153, p. 84-92.

GARNIER (F.) – 1873 : *Voyage d'exploration en Indo-Chine* effectué pendant les années 1866, 1867 et 1868 par une commission présidée par M. le capitaine de frégate Doudart de Lagrée et publié par les ordres du ministre de la Marine sous la direction de M. le lieutenant de vaisseau F. Garnier, 2 vol., Paris.

KING (D.O.) – 1860 : "Travels in Siam and Cambodia", *Journal of The Royal Geographical Society*, t. 30, p .177.

MOURA – 1883 : *Le Royaume du Cambodge*, 2 vol., Paris.

NAUDIN (C.) – 1928 : *Le Groupe d'Angkor vu par les écrivains et les artistes étrangers*, Saigon.

PALLEGOIX (Mgr) – 1854 : *Description du Royaume Thai ou de Siam*, 2 vol., Paris.

VILLEMEREUIL (A. de) – 1883 : *Doudart de Lagrée. Explorations et missions – extraits de ses manuscrits...*, Paris.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Recherches archéologiques franco-thaï dans la Thaïlande du nord-est. les fouilles de Muang Champasi[1]

Les recherches dont il sera question ici entrent dans le cadre du « Programme franco-thaï sur l'histoire, l'archéologie et l'épigraphie de la Thaïlande du Nord-Est » qui, lancé en 1989[2], comporte, parmi ses objectifs, l'étude de l'implantation de la culture de Dvāravatī et de celle du Cambodge ancien dans une région où ces deux ensembles ont exercé une influence majeure entre les VII^e^-VIII^e^ et XIII^e^-XIV^e^ siècles de notre ère. Cette étude comprend deux volets : le premier, en complétant la carte archéologique du Nord-Est, vise à y préciser l'importance des implantations khmères et leur distribution chronologique et spatiale[3] ; l'autre est plus spécifiquement consacré à un site – celui de Muang Champasi où, comme on le verra plus loin, Dvāravatī et le monde khmer ont laissé des traces particulièrement remarquables de leur présence passée. La première phase des recherches à Muang Champasi et dans ses abords immédiats – reconnaissances au sol et fouilles – touche à sa fin ; au nom de l'équipe de chercheurs de l'Université Silpakorn avec laquelle elle a été menée[4], nous voudrions en présenter ici quelques-unes des conclusions, tout en soulignant leur caractère encore très provisoire[5].

---

1. Voir Bibliographie *in fine*.
2. Le programme a été élaboré à la suite du « Premier symposium franco-thaï : la Thaïlande des débuts de son histoire au XV^e^ siècle » organisé à Bangkok en juillet 1988 par l'Université de Silpakorn et les Services culturels de l'Ambassade de France en Thaïlande. Financé du côté français par la Commission des Fouilles du ministère des Affaires étrangères ; il repose sur une collaboration avec le Fine Arts Department (Service thaïlandais des Antiquités), en ce qui concerne les travaux de Panom Van (cf. Pichard 1991), et avec la Faculté d'Archéologie de l'Université Silpakorn (prospections et recherches à Muang Champasi, notes suivantes).
3. Les prospections ont été menées en 1989, 1990 et 1991 par U. Varasarin (Silpakorn), M. et P. Veraprasert (*id.*), S. Siribhadra (*id.*), N. Prongtura (*id.*), C. Jacques (E.P.H.E.) et B. Dagens (Paris III) ; pour une première série de résultats, voir Dagens 1991 et Jacques 1991.
4. M. et P. Veraprasert, P. Sarikabutara, S. Siribhadra, B. Dagens ainsi que J. Kachachiva et N. Prongtura ; des étudiants de la Faculté d'Archéologie ont également participé aux travaux de Muang Champasi à titre de stagiaires (trois à quatre par campagne)
5. Un rapport préliminaire (campagnes de 1990 et 1991) a été présenté en décembre 1991 au Deuxième Symposium franco-thaï (résumé en français dans P. Veraprasert 1991) ; une partie du matériel a été étudié par Mayurie Veraprasert dans son mémoire de D.E.A. (Paris III, juin 1993 = M. Veraprasert 1993).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Le Nord-Est (Fig. 1)

L'ensemble de Muang Champasi se situe au coeur d'Isan, le vaste plateau qui occupe, comme son nom l'indique[6], le nord-est de la Thaïlande. Limité au nord et à l'est par le Mékong au-delà duquel se trouve le Laos, à l'ouest par les montagnes de Phetchabun qui le séparent de la plaine centrale et au sud par les monts Dangrek au pied desquels s'étend le Cambodge, ce plateau n'est parcouru que par deux cours d'eau importants : les rivières Mun (au sud) et Chi (au centre) qui confluent avant de rejoindre le Mékong à l'est d'Ubon. En dépit de l'aspect verdoyant que lui donnent à certaines saisons villages arborés et rizières, il tranche avec la plaine centrale de la Thaïlande par sa sécheresse et le caractère ingrat de son sol qui laisse souvent voir des affleurements de latérite. Que ce soit pour la consommation quotidienne ou les cultures, en particulier celle – omniprésente – du riz, il a toujours été indispensable de disposer d'aménagements permettant de recueillir, stocker et redistribuer l'apport très irrégulier des pluies. C'est ainsi qu'à côté d'une multitude d'étangs de formes plus ou moins régulières, les uns récents, les autres anciens mais toujours en service, deux types d'aménagements attestent l'antiquité de la gestion systématique de l'eau à des fins d'irrigation : ce sont d'une part, surtout dans le sud, quelques grands réservoirs au tracé rectangulaire et à l'orientation cardinale bien caractérisés et, de l'autre, de très nombreux ensembles grossièrement circulaires ou bien encore allongés : ces « villes (anciennes) » (*muang*) comme on les appelle traditionnellement étaient occupées (et le sont encore souvent) pour l'essentiel des rizières, alimentées – comme celles qui se trouvent sur la périphérie – par le réseau de fossés qui les limitent et parfois les traversent[7].

Historiquement, les deux types d'aménagements que l'on vient de mentionner se rattachent aux deux cultures majeures dont les périphéries se sont rencontrées dans le Nord-Est : les grands réservoirs aux formes régulières sont des « baray » dans la tradition angkorienne ; quant aux « villes », elles sont le résultat de l'amélioration d'un modèle régional sous l'influence des types plus élaborés, développés dans la plaine centrale de la Thaïlande par les Mônes de Dvāravatī (cf. Moore 1988). Ces instruments de gestion hydraulique ne sont naturellement pas les seuls témoignages de la place qu'ont pu occuper Dvāravatī et le Cambodge

6. Isan est un dérivé (*via* le pāli) de Īśāna, nom sanskrit du dieu gardien du Nord-Est dans la tradition indienne.

7. Sur la typologie de ces différents aménagements, voir Moore 1988. B.-Ph. Groslier s'était engagé à la fin des années 1970 dans une étude des « villes », mais ce travail n'a pas été mené à son terme.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

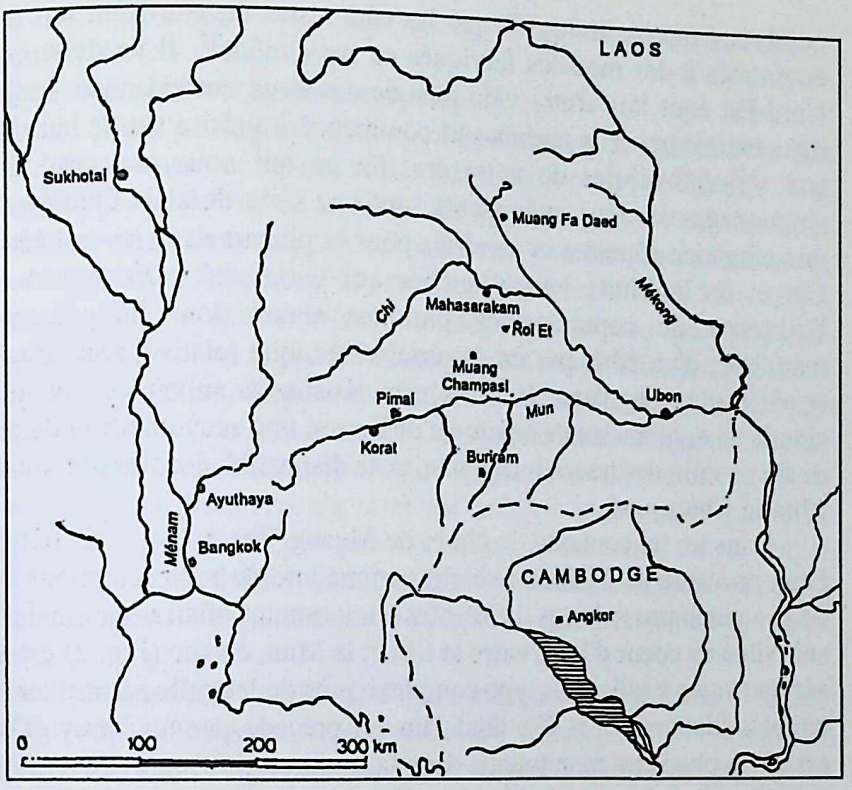


Fig.1. – Carte de la Thaïlande (plaine centrale et région du Nord-Est).

ancien dans le Nord-Est. Pour le second, ce sont des monuments répartis sur tout le plateau, même si leur densité est plus forte dans le sud où se trouvent les plus importants d'entre eux (Pimai, Panom Rung, etc.) ; ce sont également d'importants centres de production de céramique typiquement khmère, concentrés, eux aussi, dans le sud (province de Buriram)[8]. L'abondance de ces témoignages – en particulier aux XI^e^ et XII^e^ siècles – pousse souvent à ne voir dans le Nord-Est qu'une simple prolongation du Cambodge angkorien au-delà des Dangrek.

L'extension de Dvāravatī se traduit surtout par celle du bouddhisme theravâdin qu'attestent de nombreux sites caractérisés par des bornes (*sema*) souvent historiées[9] et par d'importantes accumulations de « saintes empreintes » en terre-cuite[10] ; mais elle se manifeste aussi à travers les

8. Voir, par exemple, *Ancient Kiln Sites in Burirum Province*, Fine Arts Department, Bangkok, 1989.

9. Le plus célèbre de ces sites est Muang Fa Daed Song Yang où se trouve également une vaste « ville » (cf. Diskul 1956 ; voir également Indrawooth 1991a et 1991b et ci-dessous).

10. Sur ces images pieuses qui sont une des caractéristiques du bouddhisme en Thaïlande depuis Dvāravatī, voir J. Boisselier, Aperçu historique sur les « saintes

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

nombreux motifs décoratifs que les céramistes du Nord-Est ont très tôt empruntés à des modèles fabriqués en pays mône[11]. Il va de soi que le Nord-Est était loin d'être vide lorsque ces deux composantes majeures, mais extérieures à la région, ont commencé à y faire sentir leur impact aux VII^e^-VIII^e^ siècles de notre ère. En ce qui nous concerne ici, les témoignages les plus intéressants sont une série de sites étudiés depuis une vingtaine d'années et localisés pour la plupart dans les vallées de la Chi et de la Mun : les recherches qui y ont été menées ont révélé l'existence de communautés protohistoriques dont la présence se manifeste, d'un côté, par un matériel céramique relativement spécifique et, de l'autre, par l'une des trois caractéristiques suivantes : un modèle simple de « ville » ronde ceinturée de fossés, une accumulation de scories de fer et enfin des traces indiscutables de dispositifs d'extraction du sel[12].

Muang Champasi

Dans un tel contexte, le choix de Muang Champasi[13] (district de Na Dun, province de Mahasarakham) comme site de référence pour l'étude de la « rencontre » de ces différentes composantes allait pour ainsi dire de soi. Situé au coeur d'Isan, entre la Chi et la Mun, ce site (Fig. 2) est centré sur une vaste « ville » de type complexe près de laquelle se trouvent deux temples khmers (B et C), dont l'un est précédé par un baray (D) ; les restes de plusieurs monuments dans la tradition de Dvāravatī avaient été signalés, dont l'un situé dans la ville elle-même (A) ; des collectes en surface avaient montré la présence parmi une céramique abondante et variée de nombreux tessons analogues à ceux trouvés sur des sites protohistoriques du Nord-Est (Vallibothama 1987). Ajoutons que les prospections que nous avons menées dans la région ont, d'une part, permis de localiser un site ancien de travail du fer à 3 km environ au nord-ouest de la ville[14] et, de l'autre, montré que l'extraction du sel était à l'heure actuelle une activité artisanale ou semi-industrielle, très répandue localement[15].

La première approche de Muang Champasi dont on rend compte ici a été marquée par une reconnaissance systématique de l'ensemble du site et en particulier de ses aménagements hydrauliques et par une étude,

---

empreintes » de la Thaïlande, *Mélanges d'indianisme à la mémoire de Louis Renou* (Paris, 1968), p. 153160.

11. Voir M. Veraprasert 1993 (chap. II, *passim*).

12. Voir en particulier Vallibothama 1987 ; voir aussi Doydarsa 1992 pour un exemple récemment étudié de ce type de site.

13. Littéralement « la ville ancienne aux arbres champa » ; le site est également connu sous le nom de Nakhon Champasi (même signification).

14. Sur la périphérie du village de Ban Non Than.

15. Il est possible que des dispositifs en terre-cuite découverts dans les couches profondes de notre sondage M/2 et actuellement en cours d'étude soient en rapport avec une telle activité.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

fondée essentiellement sur des sondages stratigraphiques, de la chronologie de son occupation.

La ville et son système hydraulique (Fig. 2)

Longé à l'est par la route 2045 (Roi Et-Phayakhum Phisai) et au sud par l'embranchement qui mène au chef-lieu de l'amphoe Nadun (distant de 3 km environ), le site de Muang Champasi se trouve dans une zone marquée par une pente qui, légère mais bien sensible (en particulier en saison des pluies), descend grosso modo du nord vers le sud. La « ville » proprement dite se présente comme un vaste espace grossièrement rectangulaire (2 700 m x 1 500 m environ), allongé E.N.-E./O.S.-O. et délimité par un double alignement de levées de terre enfermant un large fossé (50 m en moyenne) discontinu. Deux autres doubles alignements de levées enfermant également de larges fossés discontinus traversent la ville sur toute sa longueur du nord au sud. La plus grande partie de l'espace intérieur est occupée par des rizières parsemées, en particulier dans le secteur est, de nombreux étangs dont certains correspondent à d'anciennes zones d'exploitation de la latérite qui affleure en plusieurs endroits.

La seule partie de la ville qui fasse exception est la bande longitudinale qui sépare les deux fossés intérieurs ; couverte de tertres jonchés de tessons de toutes époques, elle correspond visiblement au secteur d'habitat ancien et récent ; c'est là en particulier que nous avons dégagé une nécropole ancienne, non loin du monument bouddhique de Sala Nang Khwao (ci-dessous). Actuellement elle est occupée à ses extrémités par deux villages, Ban Sra Bua au nord et Ban Ku au sud ; un troisième (Ban Khao), abandonné il y a une cinquantaine d'années à la suite d'une épidémie de variole, se trouvait à mi-chemin entre eux deux (un peu au nord de notre sondage M/4, cf. Fig. 2).

Les fossés et levées de terres périphériques et ceux qui encadrent la zone d'habitat pouvaient éventuellement avoir un caractère défensif[16] ; il est cependant évident qu'ils constituent avant tout un remarquable

16. Les fossés périphériques de certaines villes rondes de la plaine de la Thaïlande centrale ont un rôle défensif (P. Veraprasert 1991), mais il s'agit alors de fossés continus non découpés en biefs (ci-dessous).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

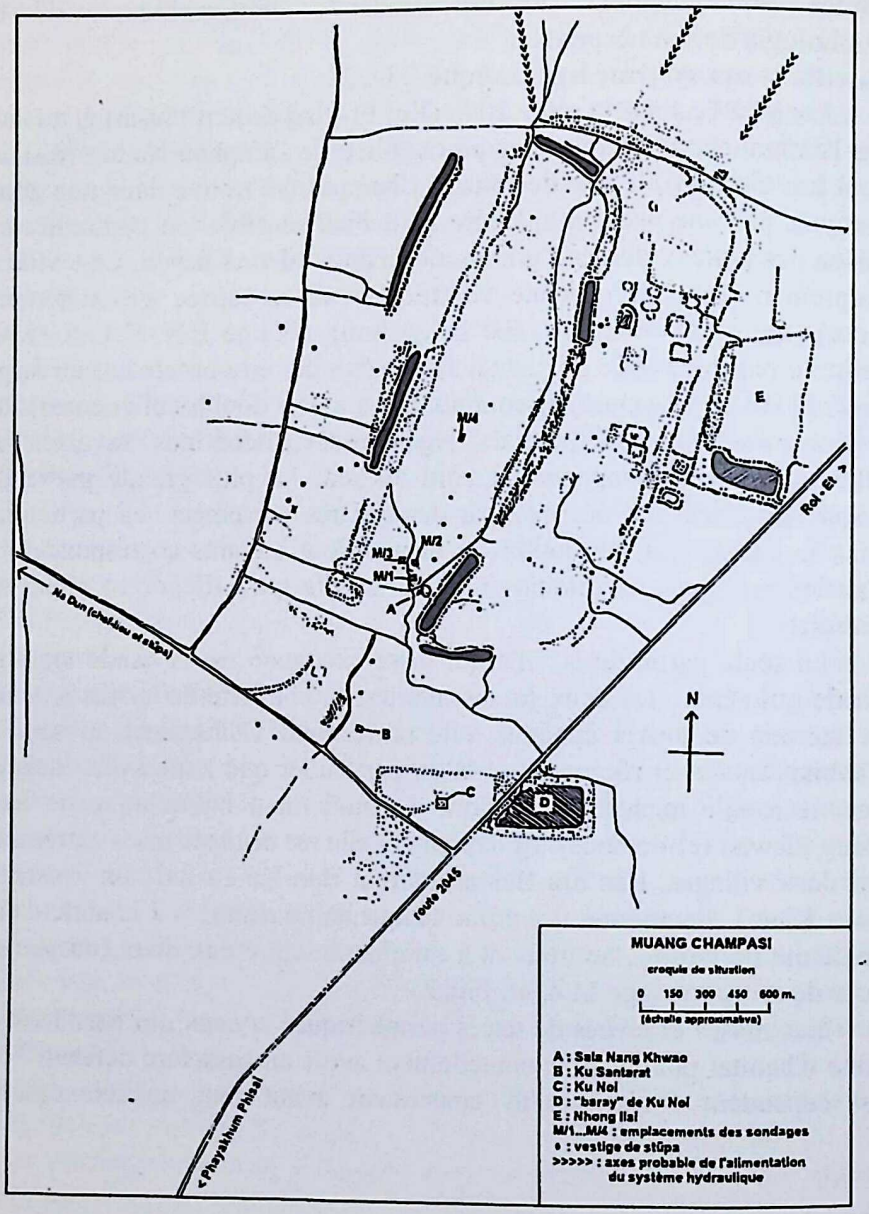


Fig. 2. – Plan général du site de Muang Champasi.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

système de gestion de l'eau fondé sur l'exploitation de la pente nord-sud du terrain que nous avons signalée plus haut. Si le réseau de doubles levées parallèles qui entourent et traversent la ville est dans l'ensemble relativement continu[17], ce n'est pas le cas, en revanche, des « fossés » qu'elles délimitent. En effet, ces derniers sont coupés à intervalles plus ou moins réguliers par des levées de terre transversales qui déterminent ainsi des successions de biefs allongés, échelonnés selon la pente générale du site. Ce système permettait ainsi d'assurer simultanément la circulation de l'eau et son stockage : recueillie initialement dans les biefs de la limite nord (ci-dessous), elle était ensuite dirigée vers les quatre « fossés » descendant vers le sud ; emmagasinée dans leurs biefs successifs, elle pouvait être redistribuée vers les rizières, que ce soit à l'intérieur de la ville ou dans les zones qui la bordent à l'est et au sud ; au fur et à mesure qu'ils se vidaient, les biefs supérieurs devaient être eux-mêmes mis en culture et probablement utilisés en tant que rizières de décrue.

Ce dispositif est encore bien visible en dépit des remaniements importants qu'il connaît depuis le début des années 1980 ; en effet, des travaux entrepris avec de puissants moyens mécaniques (excavateurs, bulldozers, etc.) visent à le remettre partiellement en fonctionnement en concentrant le stockage de l'eau sur quelques grands réservoirs[18]. Quelques biefs, à l'ouest et au centre, ont été recreusés (avec un rehaussement simultané de leurs levées) et transformés en profonds bassins qui désormais restent en eau toute l'année et sont pourvus de dispositifs d'amenée et de prise d'eau (conduites souterraines ou canalisations ouvertes, vannes, déversoirs...) ; dans un cas (fossé médian ouest), un tel bassin a été creusé parallèlement à un ancien bief qui, lui, est resté en l'état. Parmi les biefs non repris, certains sont entièrement colmatés et ne se reconnaissent plus qu'à une légère inflexion du terrain et aux vestiges de leurs levées : c'est le cas en particulier sur la limite orientale de la ville qui n'a pas été remaniée ; d'autres anciens biefs servent encore de réserves d'eau temporaires, avant de devenir des rizières de décrue ou des pièges à poissons, lorsque le niveau est suffisamment bas.

---

17. Ce n'est cependant pas le cas sur toute la moitié sud de la limite ouest de la ville où nous n'en avons trouvé aucune trace ; cette lacune est peut-être liée à l'aménagement de nouveaux secteurs d'habitation dans la zone située à quelque distance de la ville à l'ouest, aménagement qui a nécessité pour la mise hors d'eau l'apport d'une quantité importante de terre de remblai ; la disparition d'un bief à l'angle nord-ouest est elle sans conteste liée à des travaux de terrassements récents.

18. Les réservoirs en eau sont indiqués en noir sur notre figure 2. Les travaux actuels ne concernent pas seulement les aménagements hydrauliques ; une route tracée en 1991 le long de la bande des tertres a fait disparaître plusieurs stûpas (?, voir ci-dessous) et a également « dégagé » des quantités considérables de tessons...

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

On peut penser que des travaux analogues (mais moins radicaux) ont été entrepris sur le site tout au long de son histoire pour maintenir le système plus ou moins en fonctionnement ou éventuellement pour l'améliorer[19]. Il est possible que le Nhong Ilai, vaste ensemble trapézoïdal limité par une levée de terre à l'est de la ville (Fig. 2 : E), soit un de ces travaux, mais son état actuel empêche d'en juger[20]. En revanche, un des premiers compléments apportés au système a très certainement été l'établissement au sud de la ville d'un vaste réservoir rectangulaire, allongé d'est en ouest (Fig. 2 : D). Recreusé récemment (après avoir été écorné par la route 2045), ce bassin (450 m x 300 m environ) est un baray dans la tradition angkorienne comme le montrent sa forme, son orientation et sa position dans l'axe du temple de Ku Noi dont il est sans doute contemporain (XI^{e}-XII^{e} s., ci-dessous) ; placé tel qu'il est, en aval du point le plus bas du réseau hydraulique de la ville, il apparaît comme son complément logique, puisqu'il permet de récupérer et de stocker le surplus d'eau qui pouvait s'en échapper[21]. Son établissement peut être dû à plusieurs raisons sans doute complémentaires. En effet, en ajoutant ainsi, à leur manière, un nouveau bief au dispositif existant, les Khmers ont pu vouloir le renforcer pour étendre la superficie irriguée au sud, ou bien encore pallier des défaillances de ce dispositif qui diminuaient ses capacités de stockage, comme, par exemple, le colmatage de certains biefs, ou, plus simplement, afficher leur présence par un de ces grands travaux dont les monarques angkoriens étaient coutumiers[22].

L'alimentation d'un dispositif aussi vaste nécessitait d'importants apports d'eau. En l'absence de tout cours d'eau naturel permanent ou même intermittent en amont de la ville, elle devait reposer sur la récupération des eaux ruisselant en période de pluies sur une étendue de terrain aussi vaste que possible. De fait, il semble que le drainage de tout le secteur situé au nord de la ville ait été systématiquement orienté vers cette dernière par des travaux complémentaires de ceux qui avaient

---

19. Il ne semble pas cependant que le dispositif de la ville tel qu'on peut le restituer soit lui-même le résultat de l'agrandissement d'un dispositif initial plus simple, comme c'est le cas, par exemple, à Muang Fa Det Song Yun où l'on est passé d'une « ville ronde » entourée par un fossé à une ville allongée pour laquelle une partie du fossé périphérique initial est devenu un fossé transversal (cf. Moore 1988 et Indrawooth 1991).

20. Un grand et profond bassin a été creusé tout récemment dans sa partie sud ; ailleurs, la levée périphérique est si peu importante que l'on en arrive à se demander si l'ensemble était vraiment un aménagement hydraulique...

21. Il est actuellement alimenté par un ruisseau intermittent qui, après avoir serpenté dans la ville, s'en échappe non loin de son « angle » sud-est.

22. Jayavarman VII n'a pas procédé autrement quand il a installé à Muang Champasi, un de ces hôpitaux dont il couvrait littéralement tout le Nord-Est (Ku Santharat, cf. ci-dessous et Dagens 1991).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

abouti à sa création. On constate en effet sur les photos aériennes la présence de ce qui peut correspondre aux traces de trois longues dépressions que leurs limites rectilignes laissent supposer artificielles et qui auraient convergé vers les biefs de la bordure nord de la ville ; nous avons indiqué (Fig. 2) les alignements approximatifs de leur aboutissement, mais cela à titre purement hypothétique ; en effet, les bouleversements qu'a connus récemment tout ce secteur rendent très incertaine la vérification au sol de l'existence réelle de ce réseau et, le cas échéant, des détails de son organisation.

Les témoignages monumentaux de la présence khmère

Situés à l'extérieur de la ville mais à proximité immédiate de son extrémité sud, deux ensembles monumentaux témoignent, on l'a dit, de la présence khmère à Muang Champasi : d'une part, le sanctuaire sans doute brahmanique de Ku Noi (Fig. 2 : B) et son baray (D) dont on vient de parler, et, de l'autre, Ku Santarat (C), une « chapelle d'hôpital » due à Jayavarman VII.

Le plus ancien, Ku Noi (Fig. 2 : C), précédé à l'est par le baray (D) dont on a déjà parlé, se compose d'une enceinte interrompue par un pavillon d'entrée à l'est et à l'ouest et enfermant un temple contre lequel s'adosse au nord une annexe. Le mur d'enceinte est construit en latérite et relativement bien conservé ; des pavillons d'entrée il ne subsiste que les soubassements, mais il s'agissait d'édifices hypostyles en bois comme le montrent les mortaises circulaires (50 cm de diamètre) creusées à intervalles réguliers sur la périphérie de la face supérieure des soubassements[23]. Ouvert à l'est, le temple proprement dit se composait d'un corps principal contenant la cella et précédé à l'est par un avant-corps, ces deux éléments étant réunis sur un soubassement commun, construit en latérite, qui en est la seule partie à peu près conservée. Pour le reste, il ne subsiste que très peu de choses des murs en latérite : quelques fragments du placage en grès rose très friable qui les couvrait au moins partiellement. L'annexe dont le soubassement était accolé au nord à celui du temple devait être un pavillon à quatre piliers corniers en bois, si l'on en juge d'après les mortaises percées aux angles de son soubassement[24].

Quelques éléments de décor visibles sur les rares fragments conservés du placage de grès ainsi que deux statues (Viṣṇu et Śiva) trouvées lors du dégagement (actuellement au musée de Khon Kaen) permettent d'attribuer la construction de Ku Noi à la fin du XI^{e} siècle ou au début du XII^{e} siècle et d'y voir un temple brahmanique.

---

23. Un même dispositif se retrouve à Sala Nang Khwao (ci-dessous).
24. Le raccord entre le soubassement du temple et celui de l'annexe *semble* montrer que ces deux constructions sont contemporaines.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

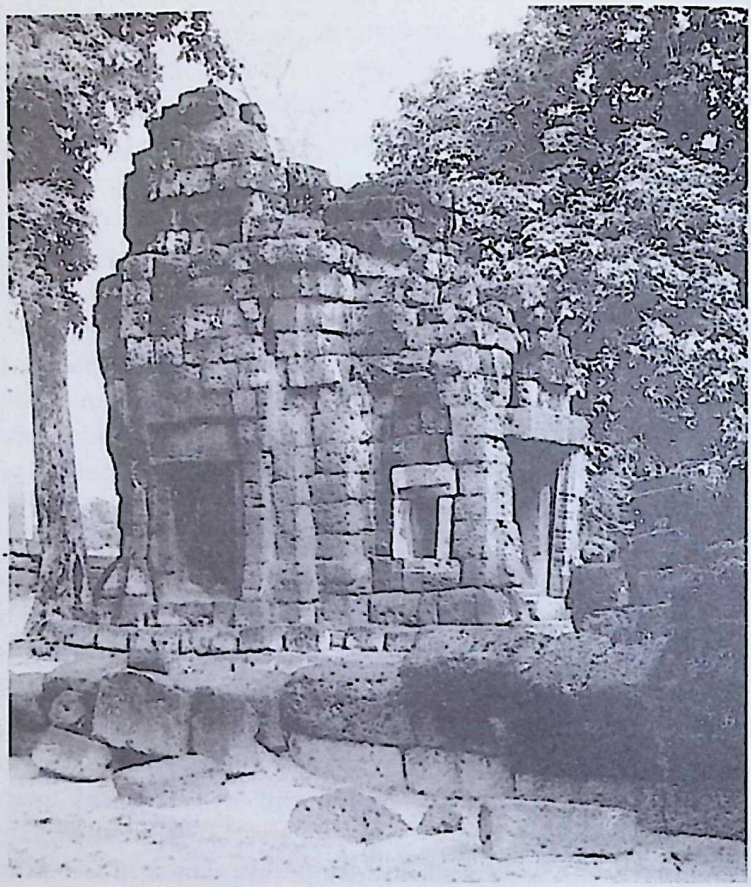


Fig. 3. – Ku Santarat : « chapelle » vue du sud-est
(au premier plan, vestiges du mur d'enceinte).

Situé un peu à l'ouest du précédent l'autre monument khmer, Ku Santarat (Fig. 2 : **B**), est mieux conservé ; c'est une des nombreuses « chapelles d'hôpital » que Jayavarman VII (1180-1220) a fondées sur le territoire de son royaume et en particulier dans le Nord-Est à la fin du XII^{e} siècle (Dagens 1991) ; à ce titre, c'est le seul monument de Muang Champasi dont la date, à quelques années près, ne prête pas à discussion. Bien que la stèle inscrite, caractéristique de ce type de fondation, n'ait pas été retrouvée, la disposition d'ensemble qui existe communément (en particulier dans le Nord-Est) rend l'identification assurée : une enceinte en latérite, interrompue à l'est par un pavillon d'entrée, contient au centre la « chapelle » proprement dite (Fig. 3), ouverte à l'est et contenant un piédestal à trois images, et, dans le quart sud-est de la cour, un édifice de type « bibliothèque » ouvert à l'ouest ; à l'extérieur de cette enceinte, au nord-est, se trouve un bassin carré pourvu d'emmarchements en latérite sur toute sa périphérie et très caractéristique. Comme d'habitude dans le

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Nord-Est, l'essentiel de la construction est en latérite et le grès n'est utilisé que pour les encadrements de baies et le motif de couronnement ; enfin, comme c'est toujours le cas également dans le Nord-Est, le monument est inachevé (*ibid.*).

Si ces deux fondations attestent de la présence khmère à partir de la fin du XI^{e} siècle ou du début du XII^{e}, celle-ci est peut-être plus ancienne. En effet, un fragment d'inscription trouvé à l'intérieur de la ville lors du dégagement du monument dit « Sala Nang Khwao » (ci-dessous) semble pouvoir remonter à la fin du X^{e} siècle. Il s'agit de la partie supérieure d'une étroite stèle en grès à sommet en accolade[25]. Rédigé en vieux khmer (tout au moins pour sa partie conservée), le texte que nous avons constitue le début d'une ordonnance d'un roi Jayavarman qui, sur la base de la paléographie, pourrait être soit Jayavarman V (968-1001) soit Jayavarman VI (1080-1107) (Prongthura 1991). Il nous semble cependant qu'il s'agit du premier de ces souverains[26].

Les vestiges monumentaux attribués à Dvāravatī

Les vestiges monumentaux attribués à la culture de Dvāravatī sont moins spectaculaires. Il s'agit de stūpas très ruinés (ou de vestiges identifiés comme tels) et des restes d'un temple également bouddhique (Sala Nang Khwao).

Le stûpa le plus important se trouvait à proximité du chef-lieu de l'amphoe Nadun (à 3 km environ à l'ouest de Muang Champasi). Large de 6 m de côté environ, il a disparu il y a une quinzaine d'années : totalement détruit par des chercheurs de trésor, il a été remplacé par un édifice moderne censé reproduire un stûpa miniature découvert dans les ruines du monument ancien. Les fouilles clandestines et les recherches plus officielles qui leur ont fait suite en 1980 ont permis la découverte d'un nombre considérable de « saintes empreintes » : elles sont tout à fait dans la tradition de Dvāravatī (M. Veraprasert 1988) et certaines d'entre elles portent des inscriptions mônes que l'on date paléographiquement du X^{e} siècle (Varasarin 1988).

---

25. Inscription K.1094. Largeur : 9 cm (hauteur de la partie conservée 21 cm). Nous empruntons ces détails à Naiyana Prongthura qui a publié et traduit cette inscription (Prongthura 1991).

26. En dehors du roi Jayavarman le fragment conservé mentionne trois autres personnages dont l'un, le Kamsten Śrī Rājapativarman, est connu par ailleurs comme le beau-frère de Jayavarman V (cf. G. Coedès, *Inscriptions du Cambodge*, t. IV [Paris 1952], p. 140, à propos de l'inscription de Prâsât Car, K.257 de 979 A.D.). Quant au Vraḥ Kamrateṅ Añ Śrī Rājapativarman, également mentionné dans notre texte, ce pourrait être le personnage désigné comme « V. K. A. Śrī Rājapativarman *le vieux* » dans une inscription de 1049 A.D. où il est présenté comme le grand-père d'un autre V. K. A. Śrī Rājapativarman (inscription de Prah Vihear, K.380 : cf. Coedès, op. cit., t. VI [Paris 1954], p. 260-262 et 265-267 ; voir aussi l'inscription de Prâsât Kantop, K.353, in Coedès, op, cit., t. V [Paris 1953], p. 136 et 140).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

De nombreux autres vestiges qui se présentent comme des restes de constructions en briques avec base de latérite ont été identifiés comme des ruines de stûpas ; on les trouve aussi bien à l'intérieur de la ville (dans la zone des tertres comme au milieu des rizières) qu'à l'extérieur (Fig. 2) ; il n'est pas du tout certain qu'il s'agisse toujours de stûpas, mais il est vraiment difficile d'en juger dans l'état actuel des choses. Dans les cas les moins incertains, il semble s'agir de stûpas de petite taille (moins de 2 m de diamètre) et les briques utilisées sont de facture et de taille analogues à celles utilisées généralement sur les sites de Dvāravatī dans la plaine centrale de la Thaïlande, ce qui justifierait leur attribution à la culture de Dvāravatī[27].

Fig.4. – Monument de Sala Nang Khwao, vue générale de l'est (au premier plan, vestiges du soubassement du pavillon d'entrée).

Très ruiné lui aussi, le monument de Sala Nang Khwao se situe à l'intérieur de la ville non loin de l'extrémité sud de la zone des tertres et à peu de distance du « fossé » intérieur est (Fig. 2 : **A**). À la suite de son dégagement par le Fine Arts Department en 1980, il avait été attribué par

27. On mentionnera pour mémoire deux monuments en latérite découverts et détruits en 1990-1991 lors d'opérations de travaux publics et/ou de fouilles clandestines. L'un (Ku Non Khu Khat, à 1 km environ au nord-est de l'extrémité nord de la ville) est irrémédiablement perdu, l'autre (Ban Non Chik, à 1,8 km environ au sud de Ku Noi) dont la destruction est apparemment moins radicale devrait faire l'objet d'un dégagement par les soins du Fine Arts Department dans les années à venir.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

ses inventeurs au XI^e^-XII^e^ siècle et il était considéré comme un des témoignages directs de la présence de Dvāravatī dans la ville.

Tel qu'il se présente actuellement (Fig. 4), Sala Nang Khwao se réduit aux vestiges de deux soubassements en latérite alignés sur un axe est-ouest. Le plus petit (4 m x 2 m), situé à l'est, supportait un édifice hypostyle à piliers de bois et couverture de tuiles : il comporte sur sa face supérieure les mêmes mortaises que celles notées déjà à propos de Ku Noi ; de plus un sondage effectué contre son angle sud-ouest a fourni quelques fragments de tuiles apparentées à un type utilisé au Cambodge à partir du XIII^e^ siècle (mais jusqu'à une date très tardive). Sa position peut faire penser à un pavillon d'entrée interrompant une enceinte qui aurait entouré l'édifice principal, mais aucune trace de cette enceinte n'est visible.

Le second soubassement, plus vaste (5 m x 20 m), est situé à l'ouest du précédent et allongé d'est en ouest. En plan, il semble constitué par la juxtaposition d'un élément grossièrement carré à l'est et d'un autre allongé et légèrement plus étroit à l'ouest[28] ; sa surface supérieure se présente comme un dallage très irrégulier dont un examen attentif montre qu'il a été élargi à une reprise au moins et peut-être à plusieurs. Aucune mortaise à pilier n'est visible sur ce dallage mais le petit nombre de blocs épars retrouvés tout autour indique à peu près certainement que l'édifice était en bois. Enfin il était entouré de bornes en latérite plus ou moins bien conservées qui indiquent qu'il s'agissait de la base d'un édifice cultuel du bouddhisme theravāda.

La date de cet ensemble fait problème. Celle proposée au lendemain du dégagement (XI^e^-XII^e^ s.) l'avait été sur la foi de la datation paléographique du fragment inscrit K.1094 trouvé dans les décombres, dont on a d'ailleurs vu qu'il remonte sans doute à la fin du X^e^ siècle (ci-dessus) ; de toute manière, ses dimensions réduites le rendent aisément transportable et sa présence en cet endroit pourrait s'expliquer par un réemploi[29]. Si on écarte ce témoignage, les autres éléments qui peuvent fournir des indications chronologiques sont les bornes qui entourent l'édifice principal, le mode de construction du « pavillon d'entrée » et

---

28. Rien ne permet de savoir si l'édifice que portait le soubassement comportait deux pièces séparées par une cloison (il pourrait alors s'agir d'une sorte de cella précédée à l'ouest par une salle-vestibule) ou une vaste salle unique élargie dans sa partie est. Dans un cas comme dans l'autre, l'élargissement à *l'est* laisse supposer que l'ouverture principale de l'édifice était à *l'ouest*, ce qui contredit plus ou moins l'hypothèse selon laquelle l'autre soubassement est celui d'un pavillon d'entrée (ci-dessous), puisque ce dernier serait derrière l'édifice principal et non devant lui.

29. Le réemploi est un phénomène banal dans la région où la pierre est très rare (sauf lorsqu'il s'agit de latérite) et où le moindre fragment de grès est de nos jours encore récupéré et réutilisé.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

enfin les sondages que nous avons pu pratiquer sous la périphérie du soubassement principal. Au vu des fragments qui en subsistent, les premières sont banales et sans âge et peuvent appartenir aussi bien au XI^e^ siècle qu'au XVI^e^ ; en revanche les mortaises de la surface supérieure du soubassement du pavillon d'entrée ont une parenté très nette avec ce que l'on voit à Ku Noi, ce qui pourrait donc suggérer la fin du XI^e^ siècle ou le début du XII^e^ (ci-dessous). Cependant, les sondages sous le pourtour du soubassement principal ont montré qu'il reposait, *au moins sur sa périphérie*, sur un remblai d'une quarantaine de centimètres d'épaisseur ; à la base de ce remblai se trouvaient quelques blocs en latérite qui peuvent appartenir à un dallage ; sous ces blocs enfin, se trouvait une couche archéologique importante (1,90 m environ) (Fig. 5). Le remblai n'a fourni qu'un matériel très réduit, analogue à celui que l'on trouve dans les couches superficielles ailleurs sur le site et dont certains éléments ne peuvent en tout état de cause être antérieurs au XV^e^ ou au XVI^e^ siècle[30].

Dans l'impossibilité où nous avons été d'élargir le sondage sous le monument, on se contentera de dire pour le moment que, dans son état actuel, le soubassement principal est celui d'un édifice du bouddhisme theravāda qui remonte au plus tôt au XV^e^ ou au XVI^e^ siècle, édifice qui a sans doute remplacé une construction antérieure dont rien ne nous dit qu'elle se rattachait à la même obédience et qui était peut-être contemporaine de Ku Noi (XI^e^-XII^e^ s.). Si l'inscription K.1094 a un lien réel avec ce monument initial, il faut alors admettre que ce dernier est une fondation khmère de la fin du X^e^ siècle. En tout état de cause il nous semble prudent, pour le moment, de retirer Sala Nang Khwao de la liste des témoignages monumentaux de la présence de Dvāravatī à Muang Champasi.

30. Un sondage analogue entrepris à côté du « pavillon d'entrée » a été rapidement inondé par des infiltrations et a dû être interrompu. Il n'a fourni que les fragments de tuiles mentionnés plus haut qui, très mal situés stratigraphiquement, appartiennent à un type connu au Cambodge à partir du XIII^e^ siècle mais resté en usage au moins jusqu'au XV^e^ siècle ou au XVI^e^ siècle.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

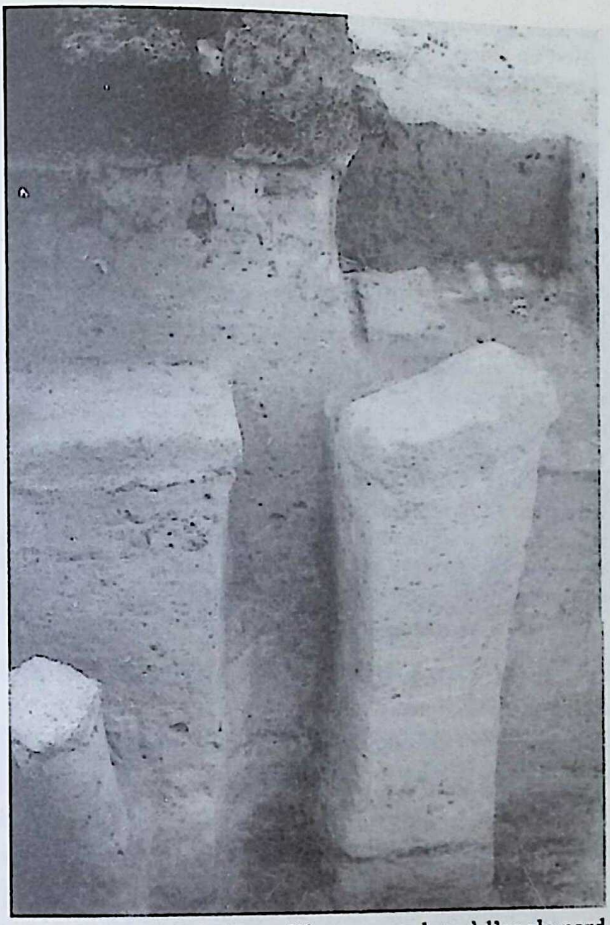


Fig. 5. – Monument de Sala Nang Khwao : sondage à l'angle nord-ouest du soubassement principal (les blocs de latérite correspondent à ce qui pourrait être le dallage d'un édifice antérieur).

Les sondages et la chronologie de l'occupation du site

Les sondages dans la ville avaient pour but de déterminer la chronologie de son occupation et de chercher en particulier quand et comment s'y manifestait la présence des Khmers et de Dvāravatī. Leurs emplacements ont donc été choisis en conséquence (Fig. 2) : l'un (M/4) est à peu près au centre de la zone des tertres mais tous les autres se situent vers son extrémité sud (à la limite du village actuel de Ban Ku), non loin de Sala Nang Kwao ou contre ce monument, c'est-à-dire dans le secteur le plus proche des implantations khmères du Ku Noi et de Ku Santarat. Il était prévu de les compléter par des opérations similaires auprès du seul monument dont la date soit parfaitement assurée à quelques

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

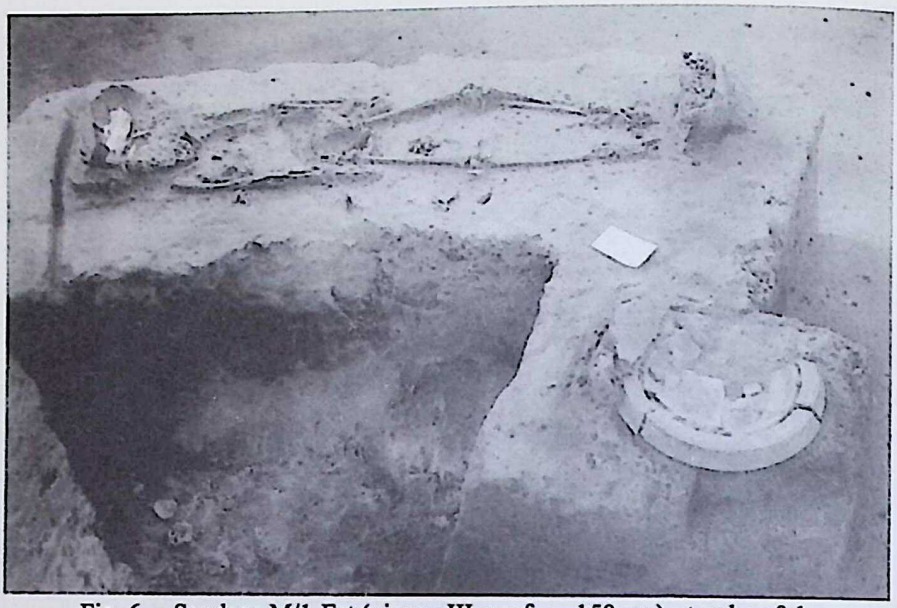


Fig. 6. – Sondage M/1-Est (niveau III, prof. : - 150 cm) : tombe n° 1
(la tête et les pieds du squelette sont pris dans des vases disposés verticalement).

années près – Ku Santarat, la chapelle d'hôpital fondée par Jayavarman VII – mais elles n'ont pu avoir lieu jusqu'à présent[31].

La découverte d'une nécropole dans le sondage M/1 a poussé à donner la priorité à l'étude du matériel particulièrement abondant qui en provenait et c'est le seul dont nous parlerons ici en nous appuyant sur le travail que lui a récemment consacré Mayurie Veraprasert, travail auquel nous renvoyons globalement pour des indications plus détaillées que celles que l'on trouvera ici[32]. Pour les autres sondages, cette étude du matériel doit être menée en 1994 ; on se contentera ici de signaler la découverte dans M/4 d'un petit fragment de grès sculpté qui, selon S. Siribhadra, pourrait provenir d'un élément décoratif du VII^e^ ou du VIII^e^ siècle ; ce serait donc un témoin certes très ténu de la présence dans la ville ou dans ses environs immédiats d'un monument (khmer ? Dvāravatī ?) antérieur à tous ceux qui sont connus actuellement[33].

Les fouilles entreprises dans les trois carrés du sondage M/1 ont été conduites jusqu'au niveau d'accumulation naturelle situé au bas de la

31. Une opération analogue était impossible à Ku Noi car ce monument est dans une zone très humide ; le phénomène a d'ailleurs toute chance d'être ancien comme en témoigne la levée de terre qui le protège de loin en déterminant une vaste enceinte dont les côtés nord et sud sont dans le prolongement de ceux du baray (voir la figure 2 où cette enceinte est bien visible).

32. Cf. M. Veraprasert 1993 ; cette étude concerne la céramique et les petites trouvailles : les analyses de laboratoires concernant les ossements humains sont actuellement en cours.

33. Voir également ci-dessus note 15 à propos des trouvailles du sondage M/2.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

couche archéologique (épaisseur moyenne 1,90 m). Cinq niveaux ont été déterminés (numérotés de I à V en partant du haut) dont le plus riche est le niveau III, où ont été dégagées douze urnes funéraires et trois tombes remarquables par la diversité des coutumes funéraires qu'elles attestent. L'étude déjà citée de Mayurie Veraprasert a conduit à distinguer deux phases dans l'occupation de ce niveau, mais la diversité se manifeste aussi bien à l'intérieur de chacune d'elles qu'entre elles.

Les trois tombes se distinguent aussi bien par l'orientation des squelettes (tête au sud, au nord ou à l'est selon les cas) que par le mobilier qui les accompagne : poteries généralement intactes mais de types et de dispositions différents, bracelets de bronze pour l'un des squelettes (Fig. 6), outil de fer pour un autre, etc. Pour les urnes, la diversité est aussi grande : isolées ou groupées, elles sont généralement installées en des emplacements préparés, caractérisés par des accumulations compactes de tessons finement concassés (mais dont les pâtes varient) et par des sols de brique pilée ou d'un matériau analogue (Fig. 9) ; quatre d'entre elles (à panse sphérique) contiennent des squelettes complets repliés, pourvus de parures de bronze et sans aucune trace d'incinération (Fig. 7) ; trois autres (à panse sphéroïde et couvercle) n'enferment que des grands os qui semblent avoir été nettoyés avec soin avant d'y être placés (Fig. 8) ; mais une autre urne (Fig. 9) analogue à ces trois dernières contient des fragments d'os calcinés ainsi que quelques dents regroupés dans un petit bol, ce qui semble correspondre à une culture déjà bouddhisée comme c'est le cas également pour deux autres urnes, plus petites, qui ne contiennent que quelques ossements calcinés. Ajoutons que pratiquement toutes, quel que soit leur contenu, correspondent à des types bien connus dans les sites protohistoriques du Nord-Est[34].

Pris globalement, le reste de la céramique de M/1 relève de trois catégories très inégalement représentées et distribuées (voir le tableau dans M. Veraprasert 1993, p. 38). La plus fréquemment rencontrée et de loin (85 % du poids total) est une céramique commune, probablement une production locale, très proche de celle que l'on trouve dans

34. Voir en particulier celles trouvées à Muang Fa Daed (Indrawooth 1991) et à Ban Kan Luang (Doydarsa 1992).

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

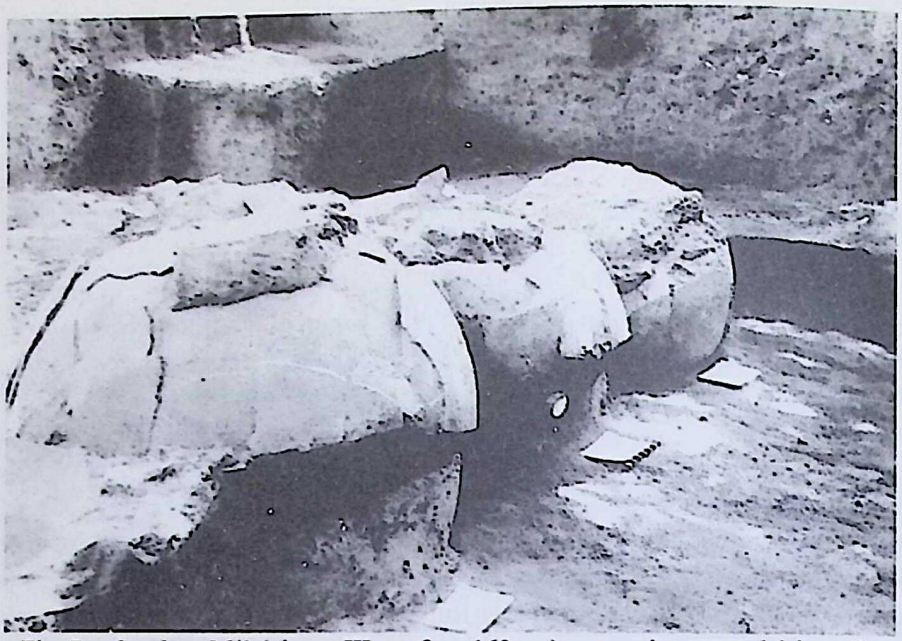


Fig. 7. – Sondage M/1 (niveau III, prof. : - 160 cm) : urnes à panse sphérique (la première et la troisième contenaient des squelettes repliés parés de bracelets de bronze).

les sites pré- et protohistoriques des vallées de la Mun et de la Chi[35] ; elle présente la particularité d'apparaître à tous les niveaux de la couche archéologique, sans que l'on puisse constater d'importantes variations dans les formes, les styles décoratifs ou les pâtes. La seconde catégorie, nettement moins abondante (14.%), présente de nombreux points communs avec la première et semble être comme elle une production locale ; elle s'en distingue cependant par les décors inspirés de ceux de la céramique des sites de Dvāravatī dans la plaine centrale de la Thaïlande (cf. Indrawooth 1985) ; absente des deux niveaux les plus profonds (V et IV), elle apparaît à la base inférieure du niveau III et sa densité s'accroît progressivement jusqu'au sommet du niveau II. La troisième catégorie, enfin, est la céramique khmère qui, très peu abondante (1% !), est tout à fait analogue à la production des fours découverts dans la province de Buriram d'où elle semble provenir pour l'essentiel[36] ; absente dans les niveaux inférieurs, elle apparaît dans la partie supérieure du niveau III avec une faible densité qui reste très constante jusqu'au sommet de la couche archéologique.

---

35. Signalons pour mémoire un unique tesson à décor peint noir trouvé à la base du niveau le plus profond (V) et proche de la céramique dite « Phimai Blackware » caractéristiques de certains sites préhistoriques du Nord-Est.

36. Cf. *Ancient Kiln Sites in Burirum Province,* Fine Arts Department, Bangkok, 1989.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

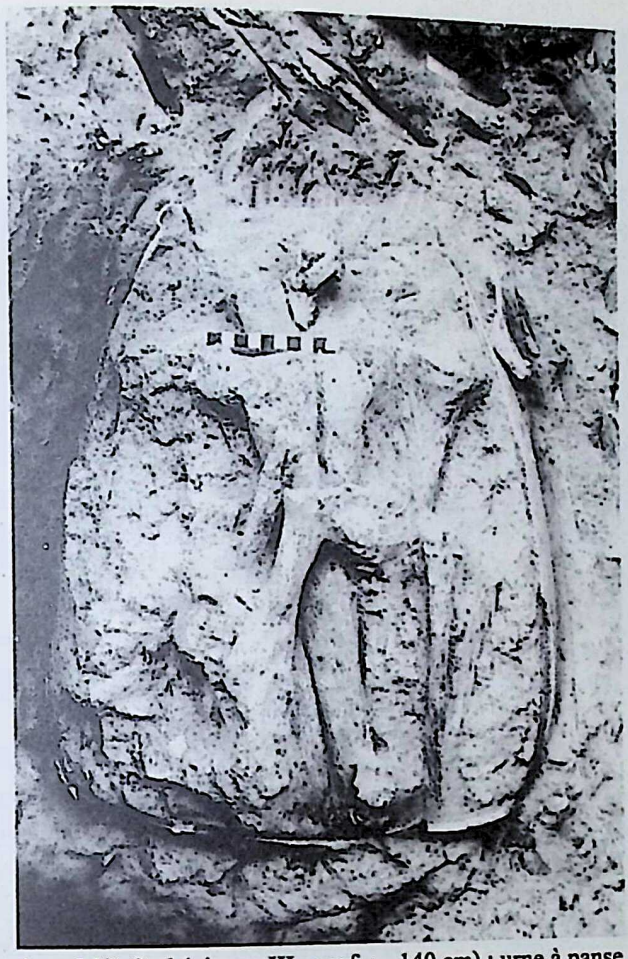


Fig. 8. – Sondage M/1-Sud (niveau III., prof. : - 140 cm) : urne à panse sphéroïde et couvercle contenant des grands os décharnés avant inhumation.

Sans entrer ici dans le détail de la stratigraphie et en reprenant les conclusions de Mayurie Veraprasert, on peut dire que la chronologie de l'occupation ancienne de la zone couverte par le sondage M/1 s'organise en trois phases majeures. Durant la première, cette zone a été utilisée exclusivement comme nécropole par une société autochtone très proche

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

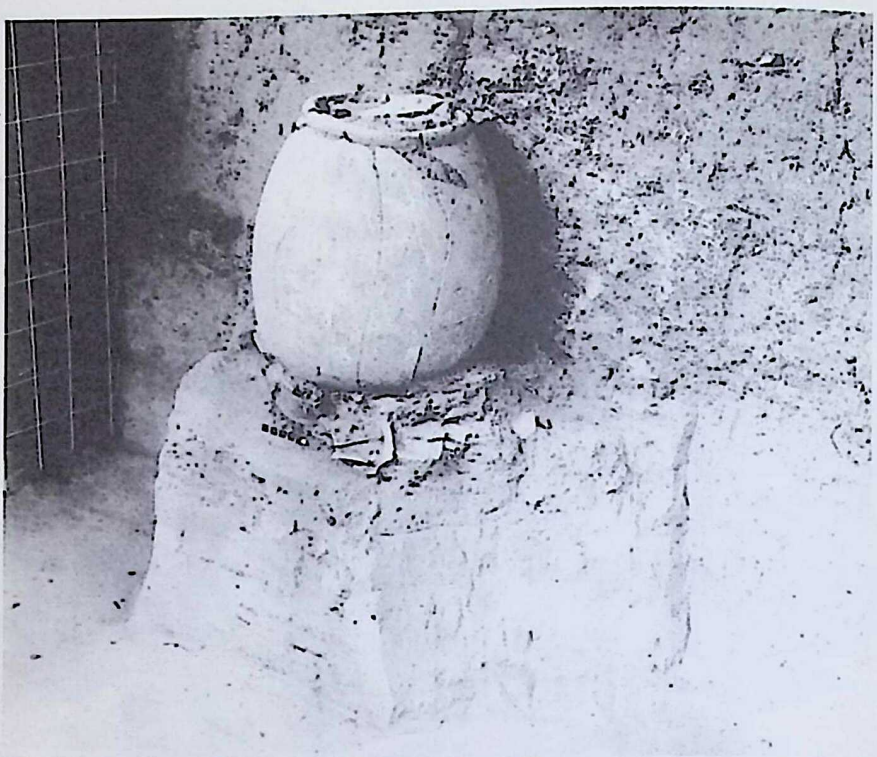


Fig. 9. – Sondage M/1-Est (niveau III, prof. : - 130 cm) : urne à panse sphéroïde reposant sur un lit de tessons et contenant des ossements incinérés.

de celles qui ont occupé les autres sites protohistoriques du Nord-Est, ce que soulignent aussi bien les urnes funéraires à panse sphérique que le matériel associé aux deux tombes relevant de cette phase (céramique, outil en fer, parures de bronze) ; cependant, la présence de quelques fragments de céramiques analogues à ce que l'on trouve dans les sites de la Thaïlande centrale apparentés à Dvāravatī indique qu'une « influence » extérieure commence à se faire sentir. La date moyenne que fournit l'analyse du Carbone 14 pour cette première phase apparaît très basse (1140 +/- 250) et reste sujette à caution[37].

A la phase suivante pour laquelle le Carbone 14 fournit également une date repère très tardive (1220 +/- 180), la même zone semble avoir été utilisée comme nécropole et comme secteur d'habitation ; les contacts plus marqués avec le monde extérieur sont alors attestés par des pratiques funéraires diversifiées où l'on rencontre aussi bien des urnes contenant des os incinérés dans la tradition bouddhique que d'autres contenant des ossements simplement décharnés. Les autres témoignages de la présence

37. Signalons pour ne plus y revenir que l'ensemble des datations Carbone 14 fait problème ; nous envisageons de faire effectuer une nouvelle série d'analyses sur des échantillons témoins qui n'ont pas encore été utilisés.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

de composantes « étrangères » sont également plus nombreux et plus diversifiés, même si la céramique commune de tradition autochtone reste de très loin la plus abondante : on note en particulier l'apparition de la céramique khmère, qui, au demeurant, ne sera jamais très abondante.

Enfin, la troisième phase (date repère 1410 +/- 220) est marquée par la présence de quelques objets très directement liés à la culture de Dvāravatī, dont un fragment de « sainte empreinte » d'un type abondamment répandu parmi les trouvailles faites dans les ruines du stûpa de Na Dun (ci-dessus), combinée avec celle de céramiques khmères, toujours aussi peu nombreuses mais un peu plus diversifiées.

Conclusion : Muang Champasi et le monde extérieur[38]

Le premier trait qui se dégage, nous semble-t-il, de ce qui précède est l'opposition entre l'importance de la présence khmère dont témoignent les vestiges monumentaux – Ku Noi, son baray et Ku Santarat – et sa discrétion si l'on se réfère aux trouvailles des sondages. Ces dernières se limitent pour l'essentiel à du matériel importé de la région sud d'Isan, fortement khmérisée, et les monuments – en particulier Ku Santarat – sont très conformes aux modèles angkoriens classiques[39]. Sans forcer beaucoup les choses, on a l'impression que les Khmers ont pris le contrôle de Muang Champasi pendant un certain laps de temps (deux ou trois siècles au maximum, voir ci-dessous) : ils en ont complété le système hydraulique et ont construit à côté de la ville au moins deux monuments dont le second est le type même des fondations dont le pouvoir angkorien imposait l'établissement sur tout son territoire (Dagens 1991) ; cela étant, leur présence n'a guère marqué les pratiques quotidiennes locales : elle est restée avant tout celle – politique, administrative (et sans doute économique) – sinon de conquérants du moins de dominants étrangers.

Le tableau est bien différent en ce qui concerne Dvāravatī. Tout d'abord, on connaît trop mal l'histoire du « royaume de Dvāravatī » et/ou des entités politiques mônes de la plaine centrale pour savoir s'ils ont contrôlé le Nord-Est à un moment ou à un autre. En ce qui concerne

---

38. Rappelons que les recherches à Muang Champasi, même dans leur première phase, ne sont pas encore achevées en ce qui concerne en particulier l'étude du matériel recueilli – on l'a dit – et que les conclusions que l'on présentera ici le sont surtout à titre d'hypothèses de travail.

39. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas adaptation aux ressources locales (usage systématique de la latérite en particulier, cf. Dagens 1991) et peut-être aussi à certaines techniques de construction (pavillons d'entrée de Ku Noi) ; sur des exemples d'adaptation de modèles angkoriens dans le Nord-Est voir, à propos de la technique de mise en place des linteaux, les remarques de Smitthi Siribhadra dans M. Veraprasert & S. Siribhadra, *Lintels – A Comparative Study of Khmer Lintels in Thailand and Cambodia* (Bangkok 1990), p. 208.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Muang Champasi, il est difficile par ailleurs de juger des témoignages monumentaux – vu leur état actuel – et donc de leur rapport éventuel avec des modèles de la plaine centrale. En revanche, la céramique, les pratiques funéraires et, naturellement, la ville elle-même attestent non pas la présence « d'étrangers » ou le transfert imposé de leurs modèles, mais plutôt les contacts – disons de voisinage – qui vont se traduire par une imprégnation progressive et durable sans entraîner l'abandon du fond « autochtone ». Le phénomène est particulièrement sensible dans le domaine de la céramique, où l'on voit se développer dans la production locale traditionnelle une variante qui fait appel à des motifs en vogue dans la plaine centrale et ceci sans que les motifs en usage auparavant dans la région ne soient abandonnés. De la même manière, la pratique de l'incinération est empruntée (en même temps que le bouddhisme, d'ailleurs) à Dvāravatī sans abandon de celle de l'inhumation dans des tombes ou dans des jarres. Nous ne reviendrons pas sur la ville, dont on sait que, comme les autres cités du Nord-Est, elle correspond à un type amélioré sous l'influence des modèles de la plaine centrale.

Important, cet apport de Dvāravatī doit être cependant relativisé : on a déjà eu l'occasion de signaler qu'il n'occupe dans les sondages M/1 qu'une place réduite à côté de la production purement « régionale ». Celle-ci, remarquable par sa stabilité et son homogénéité comme par sa pérennité, atteste que les pratiques culturelles n'ont été que marginalement touchées par celles venues de l'extérieur : l'une de celles-ci n'apparaît que de façon très superficielle et temporaire, l'autre reste très marginale, même si elle se manifeste de façon plus sensible et plus durable. En effet, l'implantation de Dvāravatī n'est que l'annonce de l'intégration progressive du Nord-Est dans l'ensemble culturel centré sur le bassin du Ménam, intégration qui se fera sentir fortement lorsque Ayuthaya deviendra capitale de la future Thaïlande et poussera son contrôle jusqu'à Angkor...

Si l'on se place maintenant du point de vue chronologique, les résultats obtenus jusqu'à présent posent plus de problèmes qu'ils n'en résolvent. Nous manquons en effet d'éléments bien datés, sinon dans le domaine khmer où une fourchette nous est fournie par l'inscription K.1094 (fin du X^{e} s., si notre interprétation est exacte) et par la chapelle d'hôpital dont l'inachèvement est dû à l'abandon du contrôle d'Isan par la monarchie angkorienne vers 1220 (Dagens 1991). Pour le reste, étant donné l'incertitude des résultats des analyses Carbone 14 effectuées jusqu'à présent, nous ne pouvons nous fonder que sur des éléments malgré tout très subjectifs (tels que la datation stylistique et paléographique des « saintes empreintes »). Il y a donc là un élément majeur d'incertitude...

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

En chronologie relative, les choses sont un peu plus claires et la stratigraphie des sondages M/1 va à l'encontre du schéma traditionnel qui veut que les Khmers aient pris la place de Dvāravatī dans le Nord-Est (voir *eg.* Vallibhottama 1987), puisqu'il semble qu'à Muang Champasi il y ait eu beaucoup plus concomitance que succession. En effet, la stratigraphie montre que si la présence khmère se manifeste à travers la céramique, alors que l'influence de Dvāravatī s'est déjà fait sentir, les deux phénomènes se poursuivent ensuite de conserve, chacun à leur niveau – faible d'un côté, prenant de plus en plus d'importance de l'autre... Pour nous, il n'y a là rien de surprenant (ci-dessus), mais il est bien évident que c'est un des points qui devront être confirmés par des recherches complémentaires à Muang Champasi et aussi sur d'autres sites du Nord-Est.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations :

- *Récentes recherches...* = *Récentes recherches en archéologie en Thaïlande* (Actes du deuxième Symposium franco-thaï : 9-11 décembre 1991), Université Silpakorn [Bangkok], 1991 [paru en 1993].
- *La Thaïlande...* = *La Thaïlande des débuts de son histoire au XV^e siècle* [Communications présentées au premier Symposium franco-thaï : 18-20 juillet 1988], Université Silpakorn [Bangkok], 1988.

DAGENS (Bruno)
1991 Centralisme et architecture : les hôpitaux de Jayavarman VII en Thaïlande, *Récentes recherches...*, p. 24-35.

DISKUL (M. C. Surabhadradis)
1956 Muang Fa Det, an ancient town in Northeast Thailand, *Artibus Asiae*, vol. XIX 3/4 (1956), p. 362-367.

DOYDARSA (Tasna)
1992 Ban Kan Luang. The late prehistoric site, *The Silpakorn Journal* (Bangkok), vol. 35, n° 6 (1992), p. 48-67.

INDRAWOOTH (Phasook)
1985 *Index Pottery of Dvâravatî Period*, Department of Archaeology, University Silpakorn, 5+101 p.
1991 (avec S. Krabuansang et P. Narkwake) Muang Fa Daed Song Yang : New archaeological evidence, *Récentes recherches...*, p. 98-111.
1991 *Report on the Excavation at Muang Fa Daed Song Yang*, [Université Silpakorn, Bangkok], dactylographié.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

JACQUES (Claude)
1991 Les repères de l'empire de Jayavarman VII en Thaïlande, *Récentes recherches...*, p. 36-41.

MOORE (Elisabeth H.)
1988 La maîtrise de l'eau en Nord-Est Thaïlande : le changement pendant les siècles *(sic)*, *La Thaïlande...*, p. 403-429.

PICHARD (Pierre)
1991 (avec P. Parkiewicz, J. Otthoffer, B. Penneron, C. Pottier) Le Prasat Phanom Wan (IK 437) avant anastylose, *Récentes recherches...*, p. 42-47.

PRONGTHURA (Naiyana)
1991 Inscription provenant de Samnak Nang Khaw Nadun, Mahasarakham, (K.1094), *Récentes recherches...*, p. 118-120.

VALLIBHOTTAMA (Srisakra)
1987 New Data and Ideas on the North-East, *Muang Boran Journal* (Bangkok), vol. 13, n° 4 (oct.-déc. 1987), p. 33-46 et 108.

1991 The secondary burial and the social change in the Northeastern region, *Récentes recherches...*, p. 80-88.

VARASARIN (Uraisi)
1988 Les inscriptions mônes découvertes dans le Nord-Est de la Thaïlande, *La Thaïlande...*, p. 479-482.

VERAPRASERT (Mayurie)
1988 Tablettes votives bouddhiques de la période de Dvāravatī découvertes à Nadun Mahasarakham, *La Thaïlande...*, p. 102-129.

1993 *Étude de la stratigraphie de la nécropole située dans la ville ancienne « Muang Champasi » (Amphoe Nadun, changwat Mahasarakham, Thailande)*, Mémoire de D.E.A. (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III), 1993, dactylographié, vol. I. Texte (82 p.) ; vol. II, documents (2 cartes, photo aérienne, 35 fig. au trait et 224 photographies).

VERAPRASERT (Poot)
1991 (avec S. Siribhadra, P. Sarikabutra, M. Veraprasert et N. Prongthura) Rapport préliminaire des fouilles effectuées par l'équipe du programme de recherches franco-thaï à Nakhon Champasi, Amphoe Nadun, Changwat Mahasarakham, *Récentes recherches...*, p. 112-117.

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Indices

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

I
Vocabulaire technique sanskrit

A

aṃśa: partie (mesure), 83, 87, 104, 107, 119
akṣisūtra: ligne des yeux (iconométrie), 111
aṅga: membre (du corps), moulure, 105, 108, 127, 146
aṅgin: principal (en parlant d'un site d'habitat), 40
aṅgula: doigt, dactyle, 100-102, 107-111, 119
aṅghribandha: type de soubassement, 142
acala: fixe, 121
añjanarūpa: semble qualifier un temple dont l'intérieur est obscur, 84, 92
aṇu: atome (mesure), 101
aṇḍa: édicule d'angle, 83, 90, 94, 91-96, 152, 156-158
atibhaṅga: n. d'une posture déhanchée, 124
adharapaṭṭikā: listel, filet, 138
adhiṣṭhāna: soubassement, 142, 143, 145, 211
anukāya: élément secondaire de l'architecture du temple, 127
antarāla: passage couvert, 51, 143
antarliṅga: liṅga intérieur (dans la cella du temple ou le cœur du dévot), 135, 148
amūrta: irréel (en parlant d'une mesure), 101, 103, 188
aratni: coudée (mesure), 101, 102
ardhacitra: (image) en relief, 117
ardhapāṇī: n. d'un assemblage, 141
ardhamaṇḍapa: porche, 144
alindra: véranda, 51
avani: la Terre, palier, 40
avalagna: épaulement, 142
avyakta: non manifeste, 117, 188
avyaktarūpa: semble qualifier un temple dont l'intérieur est obscur, 92
aṣṭabandha: octuple mortier, 123
asañcita: creux (en parlant d'une superstructure), 158, 159
asthi: os, 145
ahaṃkāra: ego, 131, 133, 144, 145

I-U

iṣṭā: fondation religieuse, 83
ucca: hauteur, 99
uttaroṣṭha: élément du couronnement du pilier, 93
utsedha: hauteur, 90, 99, 106
udara: ventre ; creux d'une niche, 128, 142, 143, 145, 146, 148
udumbara: n. d'un arbre, 83
upapīṭha: socle d'un édifice, 105, 132, 142, 143
upamāna: distance séparant deux lignes d'aplomb (iconométrie), 98, 100
upasañcita: partiellement massif (en parlant d'une superstructure), 158, 159
upāṅga: élément secondaire, 127
upāna: chaussure, 138, 142, 156
ubhayātmaka: à la fois manifeste et non manifeste, 117
uṣṇīṣa: sommet du crâne, 18, 34, 111, 120

Ṛ

ṛjusūtra : ligne repère (à propos de l'implantation d'un édifice), 99

E-O

ekaśāla: maison à un seul corps de logis, 54, 129
oṣṭha: lèvre, 141

K

kaṭi: taille, 87-89, 93, 144, 146, 148
kaṇṭha: cou ; attique, étage sous toit, 111, 128, 131, 138, 141-146, 182,
kandhara: cou ; attique, étage sous toit, 128, 141
kapotapāli: corniche (élément de l'entablement), 84, 91, 93
kapolaka: joue, 144,145
kampa: filet, listel (moulure), 105, 128, 138
kara: main, 101, 102, 163
karṇa: oreille, 141, 144, 145, 153
karṇakūṭa: édicule d'angle, 141
karṇapālikā: rinceau de feuillage (sur l'extrados d'un larmier), 141

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

karpara: emblème au sommet du temple (?), 146-148
kalaśa: vase du motif de couronnement, 146-148
kalkabandha: épisode de la confection d'une image en terre, 122
kāya: corps (partie principale du temple); main, pilier), 42, 127
kāyapāda: aisselier, 42, 127, 142
kārmuka: toise (mesure), 101, 103
kukṣi: ventre, 128, 142, 143
kuṇḍa: creuset rituel, 41, 57
kumuda: lotus, 138
kumbhapañjara: élément ou éléments du temple, 142, 143
kuhara: niche, fausse lucarne (?) ou fenêtre intérieure (?), 83, 86, 93, 96
kūṭa: édicule d'angle carré, 53, 54, 58
kūrmaśilā: n. d'une pierre de cale du Liṅga, 155
koṭilupā: type de chevron (genre de cerce), 54
koṣṭha: édicule allongé ; lanterneau allongé, 53, 54, 103
kriyāpāda: section du rituel (d'un texte āgamique), 43, 44, 115, 144, 149, 178
krośa: n. d'une mesure de distance (= 500 ou 1 000 toises), 101, 103
kṣudranāsī: petite fausse-lucarne, 132, 142, 143
kṣetrapāla: gardien du territoire (n. d'une catégorie de dieu et d'une forme de Śiva-Bhairava), 111, 233, 240, 241

G

gajapṛṣṭha: (édifice) à abside, 85
garbha: embryon ; dépôt de fondation, 85, 88, 105, 142, 147, 168, 172, 175
garbhagṛha: cella, 85, 143-145, 147, 175, 211, 218
garbhanyāsa: mise en place du dépôt de fondation, 168
garbhabhāga: ombilic, 134, 146, 148
garbhādhāna: conception, 153, 168,
garbhiṇī: enceinte (à propos d'une femme ou d'une pierre), 168
gala: cou ; attique, étage sous toit, 106, 128, 141-143
galavṛddhi: zone sous-mentonnière, 111
gavākṣa: fenêtre, 83, 86, 93, 96, 144
gavyūta: n. d'une mesure de distance (= 2 000 toises), 101, 103
gātra: membre, jambe, 142
gulpha: cheville (parfois genou !), 128, 134, 142, 146-148
guhā: grotte, 128
gopura: pavillon d'entrée (d'un temple, d'un palais) pourvu d'une superstructure, 51, 52, 143, 144, 149, 217
goruta: n. d'une mesure de distance (syn. de *gavyūta*), 101, 103
gauṇa: secondaire (en parlant d'un site d'habitat), 40
grīva: cou ; attique, étage sous toit, 105, 107, 128, 141, 144, 145, 211

Gh

ghaṭa: vase ; tore (moulure) ; vase du motif de couronnement, 86, 93

C

cakra:, 161-163, 174, 177, 272
caturaśra: carré, 84, 90, 92, 93
candraśālā: fausse lucarne, 83, 86, 93, 96
caraṇa: jambe, 132, 142, 143
cala: mobile, 121
calācala: mobile et fixe à la fois, 121
citra: (image) en ronde bosse, 117
citrābhāsa: (image) à plat (peinte ou dessinée), 117

J

jagatī: la Terre, 138
jaṅghā: jambe, 107, 111, 134, 142-145
jaṅghāvarga: niveau des piliers, 142
jaṅghikā: pilier, 143-144
jālagavākṣa: fenêtre à claire-voie, 93, 96
jalaniryāṇa: gargouille, 144-145
jīrṇa: âgé, vieux, décrépit, 164
jīrṇoddhara: rénovation, 172
jīva: âme, 131, 133, 136, 144, 145

T

tala: la Terre, 88
taruṇālaya: temple provisoire, 170
tāra: largeur, 199
tāla: paume de la main ; empan (mesure absolue); mesure

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

iconométrique, 44, 101, 107-109, 111, 112, 116, 119, 154, 161
tālamāna: système de canons iconométriques, 112, 116
tulābhāra: pesée rituelle, 156
tribhaṅga: n. d'une série de trois postures déhanchées, 124
trivarga: à trois niveaux d'élévation (qualifie les pavillons), 48

D

daṇḍa: module ; toise ; gourdin, 47, 100, 101, 103, 105, 106, 134, 146, 148, 161, 177
danta: dent, 158
darpaṇa: miroir, 181
dīkṣā: initiation, 42
dīpadaṇḍa: mât pour les lampes, 165
dīrgha: long, 98, 99, 108, 165
devaprāsāda: temple, 92
devarāja: divinité du sol du royaume (Cambodge), 30, 227
deha: corps (comparant du temple), 130, 135, 144, 148
dehalabdhāṅgula: dactyle calculé à partir du corps (de l'image, du commanditaire, du sculpteur), 102, 107, 108
drāviḍa: tamoul; n. d'une catégorie de temple, 107, 159
dvādaśabhauma: édifice à 12 paliers, 88
dvādaśānta: point situé à 12 doigts au-dessus de la fontanelle, 134, 147, 148
dvāra: porte ; pavillon d'entrée ; orifice du corps, 83, 88, 93, 130, 145, 146, 149, 161, 177

DH

dharmakāya: corps de gloire (en parlant du Buddha), 136
dhātuja: (image) en pierres précieuses, 121
dhvaja: étendard du temple, 145, 146, 149, 161, 187
dhvajadaṇḍa: mât de l'étendard, 147, 148

N

nakṣatra: astérisme, 104, 227
nandyāvartaśilā: pierre de cale du piédestal, 155
napuṃsaka: neutre, 152-158, 161, 166, 167
nāgara: n. d'une catégorie de temple, 159
nāḍī: vaisseau du corps, 122, 127
nābhi: nombril ; rue centrale d'un village, 107, 111, 142, 143
nāla: conduit d'évacuation, gargouille, 155, 217
nāligṛha: cella, 52, 217
nāsikā: nez, 132, 141-145
nāsyaṅga: nez, 1141
nāsyaṅghri: pilastre en saillie, 128, 141
nirgama: saillie, 99
niṣkala: non-manifeste (à propos d'une représentation divine), Liṅga, 117, 135, 155, 287, 188
niḥsvana: insonore (en parlant d'une pierre), 154
netra: œil; deux, 105, 132, 141, 143-145, 161
netrabhitti: mur de façade, 141
netraśālā: édicule allongé en façade, 141

P-Ph

pakṣasūtra: ligne d'aplomb latérale (iconométrie), 120
pañcabrahma: n. d'une série de mantra, 138
pañjara: type d'édicule, 132, 142, 143
paṭācchadana: couverture avec le tissu (épisode de la confection des images en terre), 123
paṭṭī: bandeau, filet (moulure), 138
patrakuṇḍala: n. d'un type de pendant d'oreille, 272
pada: diagramme, 99
padma: lotus ; doucine (moulure), 93, 105, 161, 162, 177
paramāṇu: atome (mesure), 101-102
parimāṇa: hauteur (en parlant d'un homme ou d'une image), 83, 98, 108
parivāra: dieu assesseur, 206
pād, pāda: pied, 99, 106, 107, 142-146, 148
pādatala: plante des pieds, 111
pādabandha: n. d'un type de soubassement, 142
pādavarga: niveau des piliers (sur l'élévation d'un édifice), 132, 142, 143
pādaśilā: pierre de base, 144, 145

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

pādukā: socque, 142
pāli: lobe de l'oreille, 141
piṇḍikā: piédestal d'une image ou d'un liṅga, 83, 144-146, 155
puṃliṅga: masculin, mâle, 152, 153, 156, 157, 166, 168
pūrta: fondation charitable, 83
pūrvakeśa: sommet du front, frange, 120
pūrvasūtra: ligne d'aplomb médiane (iconométrie), 120
pṛṣṭhavaṃśa: colonne vertébrale, 129, 142
prakṛti: Nature, 19, 133, 145, 146, 163, 164
praṇāla: conduit ou bec d'évacuation, gargouille, 145, 146
pratimā: image, 83, 93, 107, 117, 118, 145, 146, 161
pratimukha: bandeau, frise, 141
prativaktra: bandeau, frise, 141
pratiṣṭhā: installation d'une image, d'un temple (rite), 82, 137, 161
pratiṣṭhātantra:, 137
pratihāra: gardien de porte (image), 86, 93
pratolī: pavillon d'entrée à toit plat, 217
prathameṣṭakā: première brique (élément du dépôt de fondation), 152, 154, 154, 166
prapā: abri léger, pavillon sans soubassement, 53
pramāṇasūtra: ligne repère (architecture), 99
pralepa: enduit, 144, 145
prastara: entablement, 106, 132, 142, 143, 211
prākāra: enceinte, mur d'enceinte, 143
prāsāda: temple, 40, 48, 50, 51-53, 81, 87, 92, 93, 99, 104, 127, 130, 135, 136, 139, 145, 146, 148, 149, 153, 156, 168, 178, 211, 217
phelā: cassette pour le dépôt de fondation, 103, 167

B

bāla: enfant, 165, 171
bālabimba: image provisoire, 170
bālaliṅga: Liṅga provisoire, 170, 172
bālālaya: temple provisoire, 169, 170, 171
bāhu: bras, 101, 102, 145, 161
bāhumūla: épaule, 132, 142, 143
bimba: image, 118, 170, 171
bilā: porte ; orifice du corps, 130
buddhi: intellect, 131, 133, 136, 144, 145
bera: image, 118, 155, 157
brahmabhāga: partie de Brahmā (tiers inférieur du Liṅga), 187
brahmarandhra: fontanelle, 147, 148
brahmaśilā: pierre placée sous le Liṅga, 155

Bh

bhakti: entrecolonnement (mesure relative), 47, 52, 106
bhadra: élément architectural saillant, 146
bhāga: partie, 83, 103, 105, 106
bhuja: bras, 102, 162
bhū: la Terre, 40, 88, 153
bhūta: gnome, 111, 119, 162
bhūmi: la Terre, 40, 88, 111, 157
bhūmikā: la Terre, 83, 84, 87-92
bhauma: palier, 88, 103

M

mañjūṣā: cassette, 167
maṇḍala: diagramme rituel, 183, 225, 227, 228, 229
maṇḍapa: pavillon, édifice à trois niveaux d'élévation, 40, 104,196, 143
madhyama: adulte (en parlant de matériaux), 165
marman: point vulnérable, 56, 127
mastaka: tête, 141
mahāmaṇḍapa: pavillon principal, 143, 144
māṃsa: chair, 144, 145
mātra: mesure ; doigt (mesure), 85, 97, 98, 102, 107, 119,
mātrāṅgula: n. d'une mesure relative utilisée dans les rites, 102
māna: mesure, 103, 106, 108, 109, 110-112
mānasūtra: ligne repère (architecture), 99
mānāṅgula: doigt (mesure), 101, 102, 104
mālikā: galerie pourtournante, 53
mukha: visage ; unité de mesure (iconométrie), 107, 141-145, 148
mukhamaṇḍapa: pavillon placé devant la cella, 62, 141, 143

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

mukhaliṅga: Liṅga à visage(s), 117, 135, 155, 230, 233, 234
muṣṭibandha: n. d'une moulure, 142
muhūrtastambha: n. d'un pilier en liaison avec le dépôt de fondation., 156, 176
mūrti: manifestation, 44, 67, 116, 118, 137, 145
mūrdhan: tête, 141, 145
mūrdhneṣṭakā: brique de couronnement (élément du dépôt d'achèvement du temple), 152, 155, 166, 167
mūlālaya: temple principal, 171
meḍhra: verge, 107, 111

Y

yava: grain d'orge (unité de mesure), 101
yaśodharāśrama: n. des monastères établis par Yaśovarman Ier au Cambodge, 252
yaṣṭi: toise (mesure), 101
yauvana: adulte (en parlant de matériaux), 165
yūkā: pou (mesure, 101
yojana: lieue (mesure de distance), 101, 103, 185
yoni: matrice (l'une des séries āyādi), 104, 111

R

rajas: grain de poussière (mesure), 101, 147
rajju: corde (mesure), 101, 122
rajjubandhana: mise en place des cordes (épisode de la fabrication des images en terre), 137
ratni: coudée (mesure), 101, 102
rathareṇu: grain de poussière (mesure), 101
rāhā: élément architectural (?), 146, 147, 148
rudrabhāga: partie supérieure du Liṅga, 187
rūpa: image de méditation, 118, 145
reṇu: grain de poussière (mesure), 101

L

lambamāna: dimension prise sur une ligne d'aplomb (iconométrie), 100
lambasūtra: ligne d'aplomb (iconométrie), 100
lalāṭa: front, 141
Liṅga, 30, 31, 40, 41, 44, 56, 66, 71, 100, 104, 117, 118, 120, 121, 123, 125, 134-138, 140, 148, 149, 152-54, 156, 165, 170-172, 187-190, 195, 233, 234
liṅgamūla: base de la verge, 120

V

vaṃśa: bambou ; colonne vertébrale ; pièce de charpente allongée, 128, 129, 142,
vaktra: visage, 141, 161
vakra: tordu (en parlant du côté d'une brique, 152, 153
vakṣas: torse, 144
vajra: foudre (attribut), 93, 159, 161, 177
vadana: visage, 141
varga: moulure, niveau d'élévation, 48, 104, 129, 142, 211
varṇa: couleur, 42, 41, 55, 144, 147
varṇalepana: mise en couleur (épisode de la fabrication des images en terre), 123
valagna: épaulement, 142
vastu: site, 39, 40, 104, 173
vastuśāstra: traité d'architecture et d'iconographie, 210
vahana: élément de la base du pilier , 93
vāra: jour de la semaine (l'une des séries āyādi), 104
vālāgra: pointe d'un poil (mesure), 101
vāstu: habitation, 40, 103
vāstuśāstra: traité de l'habitat, 38, 99,131, 133, 142, 143 149
vitasti: empan (mesure), 101
vimāna: temple, 98, 136, 137, 146, 148, 149, 154
vimānāṅgahoma: oblation aux membres du temple, 137
viśāla: largeur, 93
viṣama: irrégulier, 146, 148
viṣṇubhāga: partie de Viṣṇu (section médiane octogonale du Liṅga), 187
vistāra: largeur, 87, 98-100, 105, 106, 152, 153
vṛtta: circulaire (en parlant d'un plan), 83, 84, 92, 96, 156, 157
vṛddha: vieux (en parlant de matériaux), 102, 164, 165
veśa: orifice du corps, 130

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

vesara: n. d'une catégorie de temple, 159, 189
vyakta: manifeste, 117
vyaktāvyakta: manifeste et non manifeste à la fois, 117
vyaya: perte (nom d'une des séries āyādi), 104
vyāla: monstre décoratif, 16

Ś

śakti: parèdre, 19, 138, 146, 161, 177
śākhā: branche ; cadres constituant l'encadrement de la porte, 83, 86, 156, 157
śālā: salle allongée ; corps de logis ; édicule allongé, 49-51, 53, 64, 99
śāstra: traité, 9, 103, 109, 123,
śikhara: toit ; édicule de la superstructure, 83, 90, 91, 94, 96, 141, 142, 211
śikhā: mèche ; motif de couronnement, 141-145
śiras: tête ; toit, 141, 143, 144, 145, 148, 182
śirovartana: mise en forme de l'arrondi sommital du Liṅga, 187
śilpaśāstra: traité technique, 38, 82, 89, 102, 151, 155, 157, 167, 178, 210, 273
śilpin: artisan, artiste, architecte, 97, 98, 100, 107, 109, 110, 122, 123
śīrṣa: tête ; toit, 141, 147, 148
śukanāsā: type d'avant-corps à toit en carène, 145, 146
śūla: armature d'une image en terre, 121, 122, 157
śūlasthāpana: mise en place de l'armature, 122
śṛṅga: arc (attribut) ; élément de la superstructure (édicule ?), 83, 90, 91, 95, 96

Ṣ

ṣaḍaśrī: type de temple octogonal, 85
ṣaḍvarga: les six niveaux d'élévation ; les six formules āyādi, 48, 104
ṣaṇḍa: neutre (en parlant de briques, etc.), 152, 155, 156, 157, 158

S

sakala: manifeste, 117, 118, 135, 155, 162
sakalaniṣkala: à la fois manifeste et non manifeste, 117, 135
sañcita: massif (en parlant d'une superstructure), 158, 159
sabhā: type d'édifice à charpente, 49, 50-53, 58, 106
samadikstha: à orientation rigoureusement cardinale (en parlant d'un diagramme), 83
samantamukha: faisant face de tous côtés (à propos d'Avalokiteśvara), 236, 237
samabhaṅga: type de posture déhanchée, 124
saṃprokṣaṇa: consécration, 137
saruṣapa: forme tamoulisante de skt. sarṣapa (moutarde), 42
sāndhakāra: semble qualifier un temple dont l'intérieur est obscur, 92
sikthakarma: technique de la cire perdue, 122
sughana: plein (caractérise un type d'image en bronze), 122
sudhā: stuc, enduit, 144, 145, 146, 155
sūkṣmaliṅga: Liṅga subtil, 135, 148
sūtra: ligne d'aplomb (iconométrie), 99, 120
sūtradhāra: adjoint de l'architecte, 98, 99
sūtradhārin: adjoint de l'architecte, 194
sopāna: escalier, 87, 142
skandha: épaule, 141, 144-146, 148, 162
skambha: pilier, colonne, 128
stambha: pilier, colonne, 93, 99, 128, 145
stambhavarga: niveau des piliers, 211
stūpa: 68, 90, 125, 129, 136, 141, 142, 149, 183, 193, 194, 221, 232, 233, 239, 303
strīliṅga: féminin (en parlant de briques, etc.), 152, 153, 156, 168
sthapati: architecte, 58, 98, 205
sthāpaka: officiant en charge du rituel d'installation (dans un contexte śivaïte), 57, 64, 146, 147
sthūlaliṅga: Liṅga grossier, 135, 148
svatantra: autonome (se dit de certaines images), 118

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

H

hasta: main, 85, 99, 101, 102, 104, 141
hikkā: creux sternal, gorge, 111, 120
heti: projectile de fronde (attribut), 161, 162, 177

II

TEXTES SANSKRITS ET PALI

Agnipurāṇa, 81, 133, 145, 274
Ajitāgama, 37, 39, 43-45, 55, 57, 100, 104-106, 108-109, 111, 115, 116-123, 141, 149, 151, 165, 166, 171, 177, 219
Arthaśāstra, 38, 42
Kāmasūtra, 168, 178
Kāmikāgama, 101, 139, 160-162, 168, 170-172, 177, 178
Kāraṇāgama, 161-170
Kāraṇḍavyūhasūtra, 139, 238
Kāśyapaśilpaśāstra, 82, 84, 92, 155, 157, 166, 167, 170, 176, 178
Gṛhyasūtra, 38
Citralakṣaṇa, 119
Tantrasamuccaya, 57
Dīptāgama, 162, 166, 167
Dharmaśāstra, 41, 42
Padmasaṃhitā, 130, 133, 144, 149, 151, 153, 155, 156, 158, 159, 166, 168, 170, 171, 178
Bhagavadgītā, 4, 17, 139
Bṛhatsaṃhitā, 81, 82, 88, 95, 101, 106, 107, 108, 119, 175
Bhaviṣyapurāṇa, 87,88
Matsyapurāṇa, 81,87, 107
Mayamata, 38-43, 45, 49, 50, 52-57, 60, 63, 64, 75, 76, 82, 98-106, 123, 127, 129, 141, 149, 151-159, 161-162, 165-168, 170-174, 176-178, 211, 219
Mahābhārata, 30
Mānasāra, 38, 40, 41, 211
Mṛgendrāgama, 43, 185
Yajñādhikāra, 136
Rāmāyaṇa, 30, 70
Rauravāgama, 37, 39, 43, 44, 45, 58, 115-117, 120, 124, 137, 138, 141, 149, 155, 165, 167, 170-172, 178, 185, 219
Vāstuvidyā, 82, 83
Viṣṇutilaka, 133, 144, 149
Viṣṇudharmottarapurāṇa, 81, 87-89, 151, 160, 161, 163, 166, 167, 175, 177, 178,
Viṣṇupurāṇa, 276
Śakuntalā, 4, 5
Śatapathabrāhmaṇa, 151
Śāradātilaka, 42
Śilparatna, 127, 136, 151-154, 176, 178
Śilparatnakośa, 133, 134, 136, 149
Sūkṣmāgama, 135, 136, 138, 148, 149
Somaśambhupaddhati, 167, 178
Skandopaniṣad, 136
Hitopadeśa, 4

III

Sites et monuments

Afghanistan, 37, 59, 60, 62
Afrique australe, 14
Aï-Khanum, 60
Ajanta, 3, 22-24
Alampur, 24, 37, 61, 74, 196, 208, 219
Andhra-Pradesh, 10, 21, 28, 37, 62, 69, 71, 74, 182, 196, 208
Angkor, 6, 8, 29-31, 33-35, 60, 65, 71, 73, 169, 187, 190, 214, 219, 221, 225, 227, 228, 232, 240-245, 252, 254, 257, 259, 269, 279, 280, 283-291, 314
Angkor Thom, 71, 221, 223, 224, 227, 228, 231-234, 235, 238, 241, 244, 245, 283
Angkor Vat, 6, 184-185, 187, 191-192, 197, 199, 214, 215, 220, 232, 282
Angleterre, 281, 283
Annam, 7, 280, 291
Asie centrale, 8, 14, 62

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Athènes, 9
Babel, 3, 197
Bactriane, 60, 61
Badami, 194
Bakong, 30, 214
Bamiyan, 61
Ban Chang Pi, 258,261, 264
Ban Chaniang, 191, 254, 259, 264
Ban Kan Luang, 309, 315
Bangkok, 198, 251, 284, 285, 287, 288, 290, 293, 295, 310, 313, 315, 316
Banteay Ampil, 259
Banteay Srei, 67, 73, 183
Baray occidental, 187, 195, 201
Baray oriental, 187
Battambang, 65, 285, 287
Bayon, 31, 32, 37, 67-71, 169, 179, 185, 195, 196, 214, 219-242, 244, 245, 247-248, 275
Beng Mealea, 214
Bengale, 22, 27
Bhairavakonda, 207
Bharhut, 10, 12, 17
Bhavanasi Sangam, 26
Bhuvaneśvar, 76, 185
Bihar, 14, 22, 31
Birmanie, 32, 34, 192, 243, 281
Borobudur, 6, 8, 11, 191-196, 201,
Cambodge, 10, 16, 27, 30-31, 35, 37, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 67-69, 76-76, 125, 139, 169, 182-185, 187, 190 , 192, 195, 196, 205, 206, 213, 216-222, 225, 226, 229, 230, 232, 234, 235, 237-240, 243, 251, 257, 274, 275, 279-282, 284, 285, 287-289, 291, 293-295, 305-306
Candi Kalasan, 183
Candi Prambanan, 183, 192
Candi Sewu, 183, 192
Caraïbes, 14
Cham Qala, 61
Champa, 7, 10, 29, 31, 169, 182, 195, 233
Chine, 6, 11, 280-282, 284, 291
Cidambaram, 43
Cinnamarruru, 76
Cochinchine, 280-282, 287
Damrei Krap, 73
Darasuram, 184, 185, 187, 197, 198, 200, 219
Deccan, 21, 23, 220
Dvāravatī, 33-35, 293-296, 303-308, 310, 312-316
Égypte, 6
Elephanta, 5, 24
Ellora, 5, 15, 16, 26, 42, 195, 207
États-Unis, 14, 46
Europe, 3-5, 7, 18, 279, 283, 284, 288, 289
Florence, 3
France, 7, 190, 280-284, 287-290, 293
Gandhāra, 21, 22, 60
Gangaikondacolapuram, 125, 136, 140, 183, 184, 188, 189, 195, 197
Gange, 9, 10, 11, 14
Goa, 3, 189, 196, 197
Grand Lac, 71
Grande-Bretagne, 14
Grèce, 6, 59
Gujarat, 182, 218
Hadda, 22
Himalaya, 22
Hindou Kouch, 61
Indochine, 234, 244, 273, 279, 282, 285, 288, 289, 291
Indonésie, 3, 16, 27, 66, 169, 182, 191, 192, 194
Indus, 5, 12, 14, 29
Iran post-achéménide, 12
Italie, 283
Kancipuram, 24, 25, 194
Karnataka, 22, 182, 195
Kerala, 158, 179, 207, 220
Khajuraho, 184, 209
Kośala, 85, 94
Koh Ker, 67, 73, 230
Krabei Krap, 73
Ku Ban Ku, 264
Ku Mahathat, 261, 264
Ku Russi, 253, 255, 264
Ku Santarat, 251, 254-257, 264, 300-302, 307, 308, 313
Kudavelli, 24
Kuk Trapeang Srok, 67
Kut Rusi Nang Ram, 264
Kuti Russi, 253, 261, 264
Laos, 279, 284, 289-291, 294
Lauriya Nandangarh, 193
Lingapuram, 76
Lopburi, 33, 35
Louang Prabang, 279, 285, 289
Madhya Pradesh, 21, 22, 94, 160, 182
Madurai, 210

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Magadha, 9, 18
Mahabalipuram, 15, 25, 192
Malaisie, 27
Mancalakatta, 77
Mandalay, 195
Mathura, 10, 17-22, 61, 85
Mékong, 73, 281, 288, 294
Montbéliard, 279, 283, 287
Moyen-Orient, 11
Muang Champasi, 251, 293, 294, 296-298, 300-303, 306, 313-316
Muang Fa Daed, 33, 295, 300, 309, 315
Muang Sin, 32, 33, 252
Na Dun, 296, 313
Nachna, 86, 88
Nalanda, 29, 31, 232, 240
Narttamalai, 68, 75
Neak Pean, 214, 241, 242, 259
Népal, 128, 183, 209, 236, 237, 239, 242, 243
Orissa, 16, 21, 42, 90, 133, 134, 149, 182, 185, 218, 219
Panom Rung, 295
Panom Van, 253, 264, 293
Pataliputra, 23
Pattadakal, 24-26, 194-196
Pays-Bas, 7
Phetchabun, 294
Phnom Bakheng, 71, 184, 196, 214, 219, 225, 227, 228, 244
Phnom Chisor, 65-67
Phnom Krol, 72
Phnom Kulen, 37, 60, 71, 72
Phnom Penh, 65, 190, 251, 280, 285, 288, 289
Phnom Srok, 239
Phnom Veak, 232
Pittsburg, 46
Pompéi, 11
Prah Khan (Angkor), 214, 232, 242
Prah Khan (Kompong Svay), 71, 73, 214, 221, 232, 235, 241, 242, 252, 257, 259
Prah Stung, 221, 231, 232, 241
Prah Thkol, 241, 242
Prasay Cha Chouk 37, 65, 269, 274, 275, 277
Prasat Chambok, 259
Prasat Chrei, 237, 259
Pratakota, 74, 75
Preah Vihear, 67
Rajasthan, 22, 28
Rampurva, 11, 12
Roi Et, 264, 297
Rome, 6, 9
Rūpalasaṅgameśvara, 75, 77
Sala Nang Kwao, 297, 301, 303-307
Sambor Prei Kuk, 214
Sanchi, 9, 12, 21, 22, 88
Santiniketan, 124
Sarnath, 9, 11, 22
Siam, 280-285, 287-291
Singapour, 283
Sonkh, 85
Sri Lanka, 34
Srirangam, 210
Sukhotai, 33-36, 252
Sumatra, 10
Ta Kev, 192, 219
Ta Muen, 253-258, 261, 264-267
Ta Prohm, 214, 221, 223, 224, 228, 231, 234, 237, 241
Ta Som, 221, 223, 224, 228, 231, 241
Takht-i Bahi, 62
Tamilnad, 4, 10, 21, 27, 68, 125, 158, 182, 184, 185, 189, 218
Tanjore, 42, 43, 125, 184-186, 197
Taxila, 61
Thaïlande, 27-29, 31, 33-35, 191, 196, 232, 251, 253, 291, 293-297, 304, 310, 312-316
Tiruvarur, 185
Touen Houang, 62
Tribhuvanam, 185, 186
Vat Baset, 65-67
Vat Ek, 64-67
Vat Phu, 191, 252
Vietnam, 31, 280, 284
Vijayanagar, 21, 26, 185, 189
Yunnan, 34, 281

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

TABLE DES MATIERES

Présentation I
Bibliographie de Bruno Dagens VII
Inde et Asie du Sud-Est 1
1. L'Asie du Sud et du Sud-Est 3
dans *Le grand atlas de l'Art*, Paris (Encyclopaedia Universalis), t. II, 1993.
2. Les monuments indiens, théorie et réalité - du texte au monument bâti et illustré. 37
(Présentation de travaux pour une thèse de Doctorat ès Lettres), [Paris-Pondichéry], 1985.
Le temple et les traités 79
3. Temple Architecture in India at the beginning of the 6th century according to Varāhamihira's *Bṛhatsaṃhitā* 81
dans *Proceedings of the XIth World Sanskrit Conference* (Torino 2000), Torino, 2001.
4. Māna in the Arts: Architecture and Image-making 97
dans *Kalātattvakośa – a Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*, vol II: *Concepts of Space and Time*, New Delhi, 1992.
5. Les aspects techniques de l'iconographie selon les āgama śivaïtes 115
dans *Indologica Taurinensia*, t. 13 [= *Proceedings of the Sixth World Sanskrit Conference (Philadelphia, Oct.13th-20th, 1984)*], 1987.
6. Le temple corps du dieu. 125
dans *Langue, style et structure dans le monde indien – Centenaire de Louis Renou, actes du Colloque international (Paris, 25-27 janvier 1996)*, Paris, 1996.
7. Genres, sexes et âges de la vie dans les traités d'architecture et textes apparentés 151
dans *Les âges de la vie dans le monde indien*, Lyon, 2001.
8. Le temple et le miroir à travers le monde indien 181
dans *La norme et son application dans le monde indien*, Paris, 2000.
Sites et Monuments d'Asie du Sud-Est 203
9. Le temple indien en Asie du Sud-Est - Archéologie d'une forme 205
dans *Recherches nouvelles sur le Cambodge*, Paris, 1994.
10. Les tours à visages du Bayon et leur signification 221
dans *Final Report of the Fifth Bayon Symposium (Siemreap, 11-13 December 2000)*, Japan Archaeological Association, 2001.
11. Centralisme et architecture : les hôpitaux de Jayavarman VII dans la Thaïlande du Nord-Est 251
dans *Récentes recherches en archéologie en Thaïlande (Actes du 2ème symphosium Franco-Thaï sur l'histoire de la Thaïlande du Nord-Est, Bangkok 9-11 décembre 1991)*, Bangkok, 1991.
12. Les linteaux décoratifs du Prasat Cha Chouk 269
dans *B.E.F.E.O.*, t. 67, 1970.
13. Le rôle et la place de Henri Mouhot dans la politique française en Indochine 279
dans *Montbéliard sans frontières – Colloque international de Montbéliard 8 et 9 octobre 1993*, Montbéliard, 1994.
14. Recherches archéologiques franco-thaï dans la Thaïlande du Nord-Est : les fouilles de Muang Champasi 293
dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1994.
Indices 317

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Vocabulaire technique sanscrit 319
Textes sanskrits et pāli 325
Sites et monuments 325
Table des matières 329

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

In Public domain. Digitization Muthulakshmi Research Academy

Traités, temples et images du monde indien
études d'histoire et d'archéologie

Bruno DAGENS, professeur émérite à l'université Paris 3-Sorbonne nouvelle, ancien membre de l'Ecole française d'Extrême-Orient, archéologue et sanskritiste, a mené dès la fin des années 1950 à travers le monde indien et indianisé – en Afghanistan, en Asie du Sud-Est (Cambodge, Thaïlande, Laos) et en Inde – des recherches sur l'architecture et l'iconographie des temples et les traités techniques sanskrits qui leur sont consacrés. Ses publications comprennent l'édition et la traduction du *Mayamata*, célèbre traité d'architecture, et celles (parfois en collaboration) de plusieurs traités sivaïtes ; à cela s'ajoutent l'étude descriptive d'un ensemble de près de 400 temples d'Andhra Pradesh, de nombreux articles, deux ouvrages de vulgarisation dans la Collection Découvertes-Gallimard sur Angkor et sur le dieu Shiva (ce dernier en collaboration) et enfin un « guide culturel » sur le Cambodge ancien.

Cet ouvrage rassemble un certain nombre de ses articles, parfois difficilement accessibles. Il retrace ainsi une recherche au fil de laquelle B. Dagens a abordé de multiples aspects de l'histoire du « Monde indien », de son art, de sa vie religieuse, de son idéologie…

L'ouvrage est divisé en trois parties. La première présente deux synthèses qui portent l'une sur l'histoire de l'art indien et de sa diffusion et l'autre sur un ensemble de travaux mêlant l'expérience de terrain à l'étude de textes normatifs. La seconde regroupe différentes analyses des traités indiens. La troisième concerne divers sites et monuments d'Asie du Sud-Est. Plusieurs index et une bibliographie complètent l'ensemble.

CO – ÉDITION

INSTITUT FRANÇAIS DE PONDICHÉRY
ISSN 0972 – 2157

PRESSES SORBONNE NOUVELLE
ISBN 2 – 87854 – 308 – 4

9 782878 543087

20 €